1914—1924
D
a
á
D
RUSO


Поп
Немец
Абисинский негус





Lev Kuleshov
El rayo de la muerte, 1925





RUSO



1914 — 1924

EDICIÓN DE MARGARITA TUPITSYN

En la exposición *Dadá ruso 1914-1924*, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía se centra en un episodio poco conocido en España, pero de gran influencia en el desarrollo de la modernidad artística: el impacto de las propuestas dadaístas en la Rusia de los años previos e inmediatamente posteriores a la Revolución.

En un contexto de fuertes conmociones sociales y políticas, antes y después del estallido revolucionario soviético, había ido germinando en el medio artístico ruso una modernidad radical que permeaba al resto del continente. Corrientes que ya han tenido cabida en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía a través de exposiciones como *Ródckenko y Popova. Definiendo el constructivismo* en 2009 o *El libro ruso de vanguardia* en 2013.

Dadá nace en 1916, más como contestación desarticulada que como movimiento con sentido de propósito, algo que sin duda lo distancia del carácter programático, tanto de la vanguardia artística como de las propuestas políticas que confluyeron en los totalitarismos del momento. Y surge en un Zúrich que acoge a exiliados, refugiados de guerra, desertores y conspiradores como, precisamente, Lenin, cuyo domicilio se encontraba a pocos metros del Cabaret Voltaire, centro neurálgico del germen de dadá.

La línea cronológica que marca esta exposición parte así del inicio de la Gran Guerra en 1914, acoge el nacimiento de dadá y se cierra con la muerte del líder bolchevique, hecho que marcaría el origen del estalinismo y su posterior apuesta por un realismo academicista, propagandístico y antimoderno, por completo alejado de las propuestas que habían situado a Rusia en la vanguardia más radical.

El carácter transnacional de la experiencia dadá responde a la pérdida de confianza en los valores establecidos por los movimientos nacionalistas del siglo XIX. Lo hace desde el desafío a la lógica, a los lenguajes establecidos —tanto verbales como visuales— y a los valores que estos representan. Así, sus integrantes declararán: «Los firmantes de este manifiesto viven en Francia, Estados Unidos, España, Alemania, Italia, Suiza, Bélgica, etc., pero carecen de nacionalidad».

Sin embargo, las distintas ramificaciones locales del movimiento tendrán sello propio y, desde su especificidad, realizarán sus propias aportaciones a un arte moderno que se define precisamente como una contestación a los debates identitarios heredados del siglo anterior y al cansancio ante formas artísticas que consideraban propias de un mundo en declive.

En el caso de Rusia, fueron varios los críticos de la época que subrayaron las tendencias dadaístas de la vanguardia rusa en su radical separación de forma y contenido; incluso Roman Jakobson llegó a hablar de la Revolución de Octubre como la culminación de las aspiraciones políticas de dadá.

Lo cierto es que había en Rusia un humus creativo en el que las experiencias antiacadémicas pioneras de Kazimir Malévich, El Lisitzki (pseudónimo de Lázar Márkovich Lisitzki) o Aleksandr Ródchenko servían de acicate a quienes querían

apostar por la negación, la ironía o el absurdo como forma radical de contestación en un tiempo marcado, siguiendo la expresión de Friedrich Nietzsche, por la «transvaloración de todos los valores».

La exposición, con más de dos centenares de pinturas, dibujos, collages, fotografías, libros y películas presenta un recorrido en profundidad de este período distribuido en varias secciones: la abstracción, el collage y el *ready-made* como mecanismos de contestación de la razón; los temas revolucionarios y la apuesta por el internacionalismo; y las interacciones entre Rusia y los dadaístas europeos, con especial mención a los grupos de Berlín y París.

Dadá ruso 1914-1924 llega en el momento más oportuno: la conmemoración en 2018 del final de la Primera Guerra Mundial y la reactivación del debate sobre la Revolución de Octubre en su centenario en 2017 parecen inspirar el contexto adecuado para repensar, con instrumentos y metodologías actuales, cuál fue la aportación de las artes en el agitado escenario ruso de las primeras décadas del siglo XX.

ÍÑIGO MÉNDEZ DE VIGO Y MONTOJO
MINISTRO DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE Y PORTAVOZ DEL GOBIERNO

Acaso es de la desaparición de los grandes relatos de donde surgen las crónicas antes ensombrecidas. Quizás el constructivismo ruso, el realismo socialista y las secuelas de ambos a lo largo del siglo XX hayan dejado en una tierra de nadie, en un no-lugar, experiencias anteriores que estuvieron cargadas de significado en un momento determinado de la historia. Una de ellas es sin duda la que revela el componente político del absurdo del dadá ruso en las primeras décadas del pasado siglo.

El hecho de que «dada», a pesar de su legendario origen aleatorio, signifique en ruso literalmente «sí sí», parece anunciar ante todo una afirmación nietzscheana en el planteamiento inicial del dadaísmo ruso, en el sentido de aseveración, de declaración radical y contundente como avance transformador de la vitalidad de raíz bergsoniana. Pero en los relatos canónicos que sitúan la emergencia de dadá en distintas ciudades europeas (Zúrich, Nueva York, París, Berlín, Colonia, Hanóver, incluso Barcelona en un breve episodio) nunca se ha prestado la debida atención al fenómeno en el ámbito de la Rusia pre y posrevolucionaria. Es no obstante inherente a la Revolución de Octubre la reacción dadaísta contra la cultura burguesa, que eleva un lenguaje subalterno a primera línea precisamente en medio del contexto trágico de la Primera Guerra Mundial. La politización de la cultura de vanguardia era, ya en la década de 1910, inminente e inevitable, como se demostraría poco después en el seno del surrealismo. De hecho, sería Roman Jakobson quien situaría a dadá en el germen de las reivindicaciones políticas de las que surge el fenómeno revolucionario. Sin embargo, el paradójico dadá negaba a la vez esa confianza en la Revolución: era un movimiento que había nacido, de alguna manera, muerto. Como indica Victor Tupitsyn en el presente volumen, «en el espacio cultural, el dadaísmo es una especie de impulso mortal, y en este sentido no deja de tener su atractivo, sobre todo cuando se combina con el 'impulso teatral' que equilibra la relación entre Eros y Tánatos. Y, de ser así, la teatralidad en dosis moderadas sigue siendo necesaria para las artes visuales, al menos para que 'parezcan' vivas. Eso podría haber entrado ya a formar parte del paisaje moderno, sobre todo desde que en la posguerra se manifestó la nostalgia del dadaísmo».

En efecto, es inevitable leer dadá desde la perspectiva de la recuperación de sus estrategias a partir de finales de la década de los cincuenta en distintos contextos, pero en especial en el estadounidense. Puede que aquellas experiencias en torno al aura, al objeto, al lenguaje y a la desaparición del autor bajo la égida impenetrable de Duchamp hayan ensombrecido otras que, enmudecidas por el transcurso del tiempo y por el peso de los acontecimientos históricos (léase el estalinismo y su desviación del destino de la Revolución de Octubre), resultaban en exceso puntuales, ultralocales o derivativas como para ser tomadas en consideración. Y, sin embargo, en el dadá ruso se dan toda una

serie de prácticas que sin duda revitalizan y ofrecen una visión más poliédrica de cierta cara de la modernidad: quizás, y de nuevo paradójicamente, la más antimoderna de todas ellas, la que de manera más violenta negó la idea de progreso heredada de la Ilustración.

El dadá ruso tuvo en primer lugar que escapar del compartimento estanco de la vanguardia en que se había convertido el futurismo, y su evolución local, el cubofuturismo. Y mientras en el seno del dadaísmo internacional latía ese intento de «crear algo nuevo con aquellos residuos» (Kurt Schwitters) a través del collage, sin duda una de las aportaciones de su vertiente rusa fue el desarrollo del fotomontaje como recuperación de esa imagen literal frente a la hegemonía de lo pictórico; ya Kazimir Malévich recordaba en su autobiografía de 1933 que, en Rusia, todo aquello que no se asimilase a la naturaleza se consideraba futurismo. En ese sentido, la experiencia de la recepción de la vanguardia en Rusia no es muy distinta de la española o de la portuguesa (recientemente analizada en el Museo Reina Sofía en la exposición *Pessoa. Todo arte es una forma de literatura*), donde la penetración de los discursos de vanguardia entraba en confusas heteronimias o «ismos», tendía a simplificar fenómenos de fuera de sus fronteras y, al mismo tiempo, los complicaba y matizaba con ramificaciones locales, como en el caso del ultraísmo español.

Por su parte, el fotomontaje, desarrollado en la República alemana de Weimar por George Grosz o John Heartfield, daba un nuevo impulso y significado a la extraordinaria distribución de imágenes en el contexto de una incipiente cultura de consumo de masas. Los fotomontajes de El Lisitzki, Aleksandr Ródchenko o Gustav Klutsis representan la capacidad de esas imágenes de intervención urgente, puntual y rupturista en la esfera pública, desvelando de qué modo el dadá ruso, originado en 1914 y adelantado por tanto a las experiencias apátridas en torno al Cabaret Voltaire de Zúrich, antecede también al posterior axioma de un arte que ha de ser útil, nuevo y revolucionario. Así, la experiencia dadá es un laboratorio, un campo de pruebas en el que el diseño gráfico, la pintura, la fotografía, la edición de revistas, la escenografía, la publicidad, la arquitectura y la ilustración entran en juego como en un estallido, un «pandemonio total», en palabras de Hans Arp. Esa capacidad de moverse entre diferentes medios, unida al intento de integrar arte y vida dentro de la doble afirmación «sí sí», permite hablar del dadá ruso como un fenómeno al mismo tiempo local y derivativo y, sin embargo, de extraordinaria influencia en su contexto. Del estallido al proyecto, de la tabula rasa al nuevo orden, ese es el camino que traza el dadá ruso entre 1914 y 1924.

Resulta sorprendente descubrir a través de la exposición cuántas fueron las prefiguraciones del dadaísmo en Rusia desde diversas denominaciones; por un lado, el transracionalismo y la cambiología de Alekséi Kruchónij, quien

alertaba de manera pionera, ya en 1912, acerca del modo en que la experiencia de las emociones se adelantaba en velocidad al pensamiento y al habla humanos. Las primeras metamorfosis de este nuevo panorama surgieron precisamente de la poesía, de manera que en el análisis del lenguaje y su reducción a la unidad mínima se sitúa el germen de ese intento de marcar un grado cero de la historia que fue el bolchevismo. De este modo, los miembros del grupo 41º se presentaron como «los fundadores de la palabra» en 1919 en el Fantastic Pub de Tiflis, émulo caucásico del Cabaret Voltaire. Por otro lado, el «todismo» de Mijaíl Le Dantu y el aparentemente contradictorio «nadismo» de la TvorNichBuro (Oficina Creativa de los Nadistas), denunciaban que en esa paradoja entre lo visual y lo verbal, «allí donde las palabras fallan», se desvelaban las estrategias del poder establecido y la lenta penetración de discursos hasta lo más íntimo de cada ser. Experiencia de la totalidad, superación positiva y afirmativa de la razón tal y como se había entendido hasta el momento, encumbramiento del cambio como valor radical. Es decir, dadá, pero imbuido de un confiado pragmatismo ajeno a sus congéneres centroeuropeos, más concentrados en un nihilismo que llevó incluso a la autocomplacencia y, en ocasiones, a lo reaccionario.

Con esta exposición, el Museo Reina Sofía se adentra en una narración no canónica e insertada dentro de un contexto peculiar: el dadá ruso debe ser entendido en su especificidad, en su excepcionalidad como partícipe de lo que, en fechas más recientes, Immanuel Wallerstein y Boaventura de Sousa Santos han denominado las «semiperiferias», aquellos espacios capaces de intermediar en los contactos entre el centro y la periferia. Pues si bien Rusia estaba a partir de 1917 en el centro de los debates y de los temores más atávicos de la burguesía triunfante nacida de las revoluciones del XIX, no dejaba de ser uno de los espacios de negociación históricamente más complejos entre el este y el oeste, entre cosmogonías opuestas y maneras de entender el mundo antitéticas, entre la reacción y la revolución. ¿Cuál es si no el papel que ha ocupado y sigue ocupando Rusia en el inconsciente colectivo del centro y el sur de Europa? ¿Cómo es posible que sea concebido aún hoy desde Europa occidental como un «otro» al tiempo amenazante y seductor? Si Roman Jakobson consideró que la Revolución de Octubre era la culminación de las aspiraciones políticas de dadá, ¿cómo leer desde la actualidad el legado de aquel momento inicial?

Los avances que habían tenido lugar en los años anteriores a la cronología de esta exposición en el ámbito de la pintura no-objetiva nacen por un lado del callejón sin salida de un cubismo y un futurismo devenidos académicos y por otro de las derivaciones líricas del expresionismo. Si bien estos habían conseguido minar principios seculares, respectivamente, sobre la representación de la realidad y sobre las implicaciones emocionales de las relaciones de colores y formas aparentemente autónomos, los dadaístas supieron criticar su

ensimismamiento, su caída en las dinámicas del gusto, componentes ambos de la ideología burguesa. Por eso, buscamos ahora trascender la lógica cultural del socialismo de los inicios (materializada en el omnipresente constructivismo como gran imagen, como gran discurso) a través del análisis de lo ilógico, de la negación del logos heredado, que se presenta como una de las claves en el momento fundacional de la que, para Jorge Semprún, fue la experiencia más influyente de todo el siglo XX.

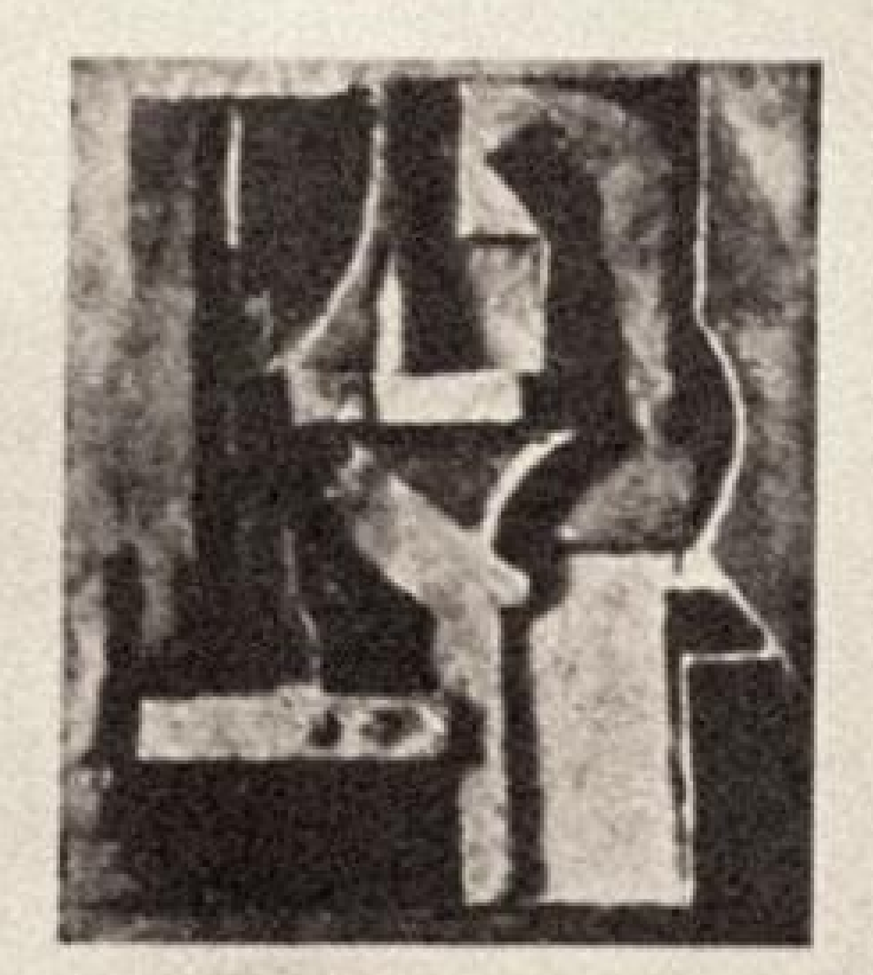
MANUEL BORJA-VILLEL
DIRECTOR DEL MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Ósip Brik
Álbum «Dadá», c. 1923-1924
La Fuente de Marcel Duchamp, 1917

avec un tuyau sur la tête, se dandinaient en un exercice appelé *noir cacadou*. Tzara inventait des poèmes chimique et statique.

Le poème statique se composait de chaises sur lesquelles étaient posées des pancartes avec un mot écrit dessus et qu'on déplaçait, après chaque baisser de rideau, en intervertissant l'ordre des mots. Janco dessinait, pour ses représentations, des costumes en papier, en carton, en chiffons, de toutes les couleurs, fixés avec des épingles, tout de spontanéité, offrant à tous le moyen « d'en faire autant », non seulement ne relevant d'aucune esthétique mais luttant contre l'apparence même de l'établissement d'un art quelconque avec tout ce qu'il comporte de règles d'un idéal formel. Périssables, volontairement laides autant qu'absurdes, ces matières choisies au hasard de l'œil et de l'esprit, symbolisaient en haillons splendides la révolte perpétuelle, le désespoir qui refuse de se laisser aller au désespoir.

Dada III, en plus de son aspect extérieur qui détruisait tous les canons du bon goût de la typographie et de la mise en page et qui sapait le bon goût en général sous les lauriers de la raison et de la logique, apportait des noms nouveaux : Picabia, Reverdy, Birot, Dermée, Soupault, Huidobro, Savinio... Dada faisait tache d'huile.



MARCEL JANCO, RELIEF EN PLATRE, ZURICH, 1918.

Pour l'*Anthologie Dada* (Nos 4 et 5), Arp avait composé une couverture singulière, importante, et qui marque, malgré des intentions tendant vers un art abstrait évidemment opposé à Picasso dont toute l'œuvre jusque là partait d'un emprunt fait à la nature, la première cassure entre Dada et le modernisme, cassure que Picabia accentuera bientôt et qu'achèvera, en 1920, l'esprit dada de Berlin, de Hanovre et de Cologne, représenté par Grosz, Heartfield, Schwitters, Baargeld et Max Ernst, auxquels se joint Arp. On peut presque dire, malgré le désir d'ordre qui la caractérise, que la couverture de *Dada* 4-5 est au cubisme ce que sont les mots sortis d'un chapeau de Tzara à la poésie du début du XXe siècle, assez sottement appelée elle aussi : poésie cubiste. Dans le papier collé de Picasso, et aussi dans ses sculptures-objets en carton et dans les matériaux qu'il avait introduits dès 1913 dans ses peintures (dont certaines sont reproduites dans les *Soirées de Paris*) le journal, le faux marbre et le faux bois sont des éléments lyriques et qui n'avaient jamais encore perdu de vue la réalité, tandis que chez Arp, et davantage encore chez Ernst, le journal, le papier peint, la photographie et la vignette, utilisés dans leurs lignes de hasard, dans leur structure toute faite adoptée telle quelle et déformée, transposée, désituée, par la facilité et l'inconnu font intégrer l'emprunté dans une recréation de l'objet, la réalité dans une réalité supérieure qui a déjà, depuis près d'un siècle un nom qui prendra, plus tard, à peine réformé, une importance capitale au point d'être la seule forme d'une nouvelle poésie. C'est en 1920, à Cologne, que les collages de Ernst ou dus à la collaboration de Arp et de Ernst atteindront leur intensité sous le nom global qui réunit une petite série d'objets et de collages, de *Fatagaga* (fabrication de tableaux garantis gazométriques).

En dehors de quelques papiers collés comme celui que publia le *Cabaret Voltaire* et de la couverture de l'*Anthologie Dada*, qui est un journal collé sur le cartonnage, où se trouve un dessin suivi de cette mention : dada, les œuvres de Arp les plus significatives, dans la mesure où elles amorcent une destruction opérante qui entre dans l'état d'esprit dada, sont des illustrations pour deux livres de Tzara : *25 poèmes* et *cinéma calendrier du cœur abstrait*, beaucoup plus libres que celles du livre de Richard Huelsenbeck, rigides, formelles, aspirant à la pureté de la forme. Pour Arp, l'art abstrait qui était sa préoccupation et qui ainsi le séparait un tant soit peu de Tzara et de Huelsenbeck, partisans du désordre systématique et de la confusion des arts pour leur destruction, se réduisait à une volonté continuelle de ne jamais rappeler la nature. Pourtant il convient de signaler ici certaines expériences auxquelles se livra Arp, qui ont une portée d'autant plus grande qu'elles concordent avec des préoccupations qui jouèrent plus tard un rôle important dans la théorie des prospections à travers le domaine de l'inconscient. Arp traça sur le papier, chaque matin, le même dessin et obtint ainsi, inspiré ou non, une suite de dessins dont les variations lui marquaient les courbes de l'automatisme. Il s'en remit aussi au hasard en plaçant sur un carton des papiers découpés sans attention et coloriés ; ces papiers étant posés sur leur face en couleur, Arp secouait le carton et les disséminait, puis il les collait sur le carton en respectant l'ordonnance de la disposition et des couleurs qu'il avait ainsi obtenue par le concours du hasard.



« FONTAINE », PAR R. MUTT (MARCEL DUCHAMP), EXPOSÉE AU PREMIER SALON DES INDÉPENDANTS A NEW-YORK, 1917. (PHOTO STIEGLITZ).

En 1919, il se forma alors, à Zurich, sous l'instigation de Hans Richter, sortant du groupe expressionniste allemand *Die Aktion* qui déjà durant la guerre, avait établi comme principe que l'artiste doit prendre part d'une façon active à la politique, c'est-à-dire, à l'époque, s'inscrire contre la guerre et aller avec la révolution, s'est formé un groupe de peintres de tendances disparates, sous le nom de *Association des Artistes révolutionnaires*. Cette association, guidée par la crainte que la révolution ne laissât de côté les artistes, voulait tenter d'incorporer à la révolution, à l'heure même où elle éclata à Munich et à Budapest, les artistes esthétiquement révolutionnaires. Certains peintres dada crurent bon de s'inscrire à cette association et d'y souscrire, qui eut une existence éphémère ne dépassant pas quelques semaines. Cette tendance spirituelle et artistique, reprise à peine plus tard par des artistes russes sous le nom de constructivisme q



Gustav Klutsis
Diseño para la valla *Asalto. La huelga a la contrarrevolución*, c. 1918



PREFACIO

Dadá ruso es la primera gran exposición que aborda el arte vanguardista ruso desde la perspectiva de los cánones vinculados al movimiento dadá internacional. Las obras expuestas, procedentes de museos y colecciones particulares de Rusia y Europa, se produjeron durante el máximo apogeo del dadá, entre la Primera Guerra Mundial y la muerte de Lenin en 1924. Al igual que los dadaístas, los artistas rusos seleccionados luchaban por el internacionalismo, fusionaban lo verbal y lo visual, y ejercían prácticas excéntricas y acciones pacifistas, incluidas intervenciones escandalosas y campañas antibelicistas. La muestra hace hincapié en el carácter multimedia del arte, abarcando pinturas, dibujos y material impreso que se presenta junto con largometrajes y filmes documentales, obras musicales y recitales de poesía. En la exposición se muestran desde las primeras manifestaciones protodadá en el contexto de la vanguardia rusa hasta obras que reflejan las consecuencias políticas de la Primera Guerra Mundial, las dos revoluciones rusas de febrero y octubre de 1917, el impacto sociocultural de la muerte de Lenin, y los contactos e intercambios entre Oriente y Occidente.

En un libro fundamental, *Dada. Art and Anti-Art*, Hans Richter señala: «Curiosamente, parece ser que las tendencias dadá hicieron su primera aparición en Rusia, donde la influencia futurista seguía siendo muy fuerte»[1]. El crítico Nikolái Jardzhiev, contemporáneo de Kazimir Malévich, reflejaba en sus últimos escritos la idea de Richter al identificar características protodadaístas en la primera ópera transracional, *Victoria sobre el sol* (1913). Antes de esos dos comentarios, a principios de los años veinte, el p. 13

1. Hans Richter, *Dada. Art and Anti-Art*, Londres, Thames and Hudson, 1965, p. 198.

crítico formalista Roman Jakobson y el historiador del arte Abram Efros relacionaron el radicalismo estético del dadá, manifestado en la *Fuente* de Marcel Duchamp en 1917, con la revolución de octubre de ese mismo año. Y, sin embargo, a pesar de esos reconocimientos de lo que Leah Dickerman denomina «tácticas dadá»[2], y de la conclusión de que los rusos eran «falsos futuristas» extraída por Filippo Tommaso Marinetti durante su visita de 1914, el término «futurismo» se ha mantenido para referirse a la vanguardia prerrevolucionaria.

Dadá ruso empieza recogiendo esas referencias a las estrategias protodadá de los vanguardistas, que se negaban rotundamente a vincularse con el futurismo italiano. Sustituyeron a los futuristas por los *budetliane* («hombres del futuro»), y emprendieron una crítica de la fidelidad del futurismo italiano a lo urbano, a la racionalidad y al progreso tecnológico. La creatividad alógica y transracional, empapada de risa y de parodia perversa, pasó a ser el mecanismo operativo utilizado para escandalizar al público, menospreciar los valores artísticos y sociales tradicionales y mofarse de la destreza técnica. Tal vez el gesto más importante de los *budetliane* fuera su rechazo al ensalzamiento que hacía la modernidad occidental de la originalidad y la autoría individual, valores que sustituyeron por un modelo protodadá de práctica multiestilística y colectiva que dieron en llamar «todismo». En la atmósfera de esa estrategia teórica, Iván Kliun, Mijaíl Larriónov, Malévich, Alekséi Morgunov, Iván Puni, Olga Rózanova, Vladímir Tatlin y Kiril e Iliá Zdanévich expusieron juntos en las primeras muestras antiacadémicas relevantes, donde se presentaron obras de arte no objetivo, cuadros con ensamblajes, relieves confeccionados con objetos encontrados e instalaciones construidas a partir de *ready-mades*. Tales formas de producción resultaron decisivas para el dadá.

Al igual que los dadaístas europeos, los vanguardistas rusos detestaron y sufrieron la Primera Guerra Mundial cuyo estallido, en 1914, intensificó la conciencia de la importancia política de su revuelta cultural. Alekséi Kruchónij, Malévich, Vladímir Mayakovski y Rózanova promovieron campañas contra la guerra, creando carteles y collages que denunciaban el militarismo y la brutalidad alemana. Las revoluciones de febrero y octubre, que tuvieron lugar en la última fase de la Primera Guerra Mundial, dieron alas a las facciones izquierdistas y anarquistas a las que pertenecían muchos vanguardistas. Juntos, a partir de aquel momento, pudieron fecundar una política real y apelar a los miembros de la comunidad artística internacional que compartían sus planteamientos, a la cabeza de los cuales estaban los dadaístas. En el período revolucionario, los artistas y poetas reunidos en *Dadá ruso* se dedicaron a prácticas paralelas basadas en la razón y la antirrazón, el sentido y el sinsentido, el diseño racional y los collages

2. Leah Dickerman, «Introduction», en Dickerman (ed.), *Dada. Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris*, Washington DC, National Gallery of Art, 2005, p. 7.

aleatorios, el teatro del absurdo y el político, el cine paródico y el propagandístico. En esa dicotomía formal y semántica, el *da, da* (sí, sí) ruso se convirtió en *net, net* (no, no), impidiendo el consumo sin ambages de la ideología bolchevique y la especificidad política de los espectáculos públicos, así como refractando una sumisión falta de sentido crítico al constructivismo positivista y a una versión purista del suprematismo.

Antes de regresar a Rusia en 1917, Lenin frecuentó en Zúrich el Cabaret Voltaire, enclave fundacional del dadá. Su muerte en 1924 coincidió con el final del dadá y el principio del surrealismo. En Rusia se produjo entonces un punto de inflexión con el paso de la hiperproductiva y polifacética época revolucionaria al ascenso de la rivalidad cultural y política, cuyas consecuencias no eran ninguna broma. El concepto que tenían los *budetliane* del rayo como metáfora de nuevas visiones efusivas, convertido por Mayakovski en instrumento de difusión del espíritu revolucionario, se transformó en «el rayo de la muerte», un mecanismo de peligro y supresión.

Dadá ruso también tiende un largo puente entre los dadaístas y los artistas rusos que visitaron París, Berlín y Nueva York a principios de los años veinte o vivieron en esas ciudades. Natalia Goncharova, El Lisitzki, Lariónov, Puni, Serguéi Sharshun y Zdanévich se alinearon con distintas facciones dadaístas, expusieron en la galería berlinesa Der Sturm (firme promotora del dadá) y organizaron actos fundamentales del dadaísmo como la velada del Corazón Barbudo (1923) en los que también participaron. El Lisitzki empezó sus actividades reproduciendo mecánicamente *Prouns*, así como los diseños creados en la época de *Victoria sobre el sol*, que se montó de nuevo en Vítebsk en los años veinte. En consecuencia, pudo popularizar eficazmente la versión de la no objetividad que defendían Malévich y él, así como globalizar los personajes de esa icónica interpretación protodadá. El *Monumento a la Tercera Internacional* de Tatlin se convirtió en el paradigma del antiarte para los dadaístas y, gracias a los viajes europeos de Mayakovski y del crítico Ósip Brik, circularon en Rusia publicaciones dadá y reproducciones de obras fundamentales. Katherine S. Dreier, legendaria coleccionista entregada a la promoción del dadá en Nueva York, consideraba la vanguardia soviética sumamente relevante e influyente para sus planes. El iconoclasta David Burliuk, que llegó a Nueva York en 1921 tras escapar a la purga bolchevique de los anarquistas, se sumó a Dreier y sus artistas, y al poco tiempo sus cuadros se exponían en el piso de la coleccionista junto a los de Duchamp. Esos y otros ejemplos de la integración de los artistas rusos en los círculos dadá, así como su correspondencia con Tristan Tzara, Paul Éluard y Francis Picabia, respaldan de forma convincente la legitimidad de *Dadá ruso*.

MARGARITA TUPITSYN
COMISARIA Y EDITORA

ÍNDICE

SITUAR A RUSIA EN EL MAPA DEL DADÁ

Margarita Tupitsyn

Marcel Duchamp, *LHOOQ*, ilustración para la portada de la revista *391*, nº 12, París, marzo de 1920

391

Au pluriel

" Une définition n'a jamais été qu'un mot pour un autre — et le commun des mortels l'appelle erreur ".

De plus en plus, de moins en moins, Trois cent quatre vingt onze est un oiseau à poils, la Vierge satisfaite le tient dans ses bras, la pluie des grands jours, un biceps bien tendre, une ombre à plusieurs, les paupières comme des ongles ou les ongles comme des heures ou.

Petit, petit trois cent quatre vingt onze de ma mère et des liqueurs de dessert, de plus en plus, de moins en moins, une lumière derrière un coup de poing, un coup de poing sur une lumière.

Je suis comme les autres, je vais au café. Aussitôt, j'entends : " Garçon un 391 des dimanches ". Je suis discret, je ne répète jamais ce que j'écoute dans les water-closets.

Un aimable désordre simili or n'étant qu'un effet de l'art, j'ai pu enjamber deux ou trois fois dans ma vie une belle religieuse aux cornes d'ivoire, une belle, très belle.

Le livre sur lequel j'écris est ouvert à la page 202.

En le lisant, les Cubistes ont bien pleuré.

Paul ELUARD.

Eh bien non, la lettre signée Paul Eluard n'était pas de Reverdy ! Je m'excuse infiniment auprès de celui-ci, d'une réponse qui ne peut s'adresser à lui mais bien au véritable auteur de la lettre. Ce dernier n'aura qu'à relire deux fois la note parue dans "*Proverbe*", en remplaçant le nom du sympathique Reverdy par le sien, il sera frappé de voir combien cette note lui est facilement applicable !

Francis PICABIA.

TABLEAU DADA par MARCEL DUCHAMP



L H O O Q

Manifeste DADA

Les cubistes veulent couvrir Dada de neige ; ça vous étonne mais c'est ainsi, ils veulent vider la neige de leur pipe pour recouvrir Dada.

Tu en es sûr ?

Parfaitement, les faits sont révélés par des bouches grotesques.

Ils pensent que Dada peut les empêcher de pratiquer ce commerce odieux : Vendre de l'art très cher.

L'art vaut plus cher que le saucisson, plus cher que les femmes, plus cher que tout.

L'art est visible comme Dieu ! (voir Saint-Sulpice).

L'art est un produit pharmaceutique pour imbéciles.

Les tables tournent grâce à l'esprit ; les tableaux et autres œuvres d'art sont comme les tables-coffres-forts, l'esprit est dedans et devient de plus en plus génial suivant les prix de salles de ventes.

Comédie, comédie, comédie, comédie, comédie, mes chers amis.

Les marchands n'aiment pas la peinture, ils connaissent le mystère de l'esprit..........

Achetez les reproductions des autographes.

Ne soyez donc pas snobs, vous ne serez pas moins intelligents parce que le voisin possèdera une chose semblable à la vôtre.

Plus de chiures de mouches sur les murs.

Il y en aura tout de même, c'est évident, mais un peu moins.

Dada bien certainement va être de plus en plus détesté, son coupe-file lui permettant de couper les processions en chantant " Viens Poupoule ", quel sacrilège !!!


Le cubisme représente la disette des idées.

Ils ont cubé les tableaux des primitifs, cubé les sculptures nègres, cubé les violons, cubé les guitares, cubé les journaux illustrés, cubé la merde et les profils de jeunes filles, maintenant il faut cuber de l'argent !!!

Dada, lui, ne veut rien, rien, rien, il fait quelque chose pour que le public dise : "nous ne comprenons rien, rien, rien". " Les Dadaïstes ne sont rien, rien, rien, bien certainement ils n'arriveront à rien, rien, rien ".

Francis PICABIA

qui ne sait rien, rien, rien.



El antifuturismo, el protodadaísmo y el todismo

En Rusia, todo lo que no se parecía a la naturaleza
se consideraba futurismo[1].
Kazimir Malévich, «Autobiografía», 1933

Anónimo
Iliá Zdanévich, 1912

Una fotografía de 1912 muestra a Iliá Zdanévich, a la sazón estudiante de Derecho en San Petersburgo, posando para la cámara mientras contempla una reproducción de la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci en un libro[2]. El cuadro, p. 22 robado del Louvre en 1911, se había convertido en un original perdido, lo cual suscitaba tanto lamentos como burlas. Después de leer la traducción del primer manifiesto de Filippo Tommaso Marinetti, de 1909, y varios años antes del *LHOOQ* de Marcel Duchamp (1919), p. 21 Zdanévich eligió la *Mona Lisa* como diana de una difamación teatral cuando, el 18 de enero de 1912, en su primera conferencia pública en el Teatro Trotski, afirmó que no valía la pena buscar el cuadro y que debería suplantarlo un *ready-made* barato, por ejemplo, un zapato[3]. «El arte tiene que reflejar la contemporaneidad y, en mi opinión, un par de zapatos contemporáneos es más preciado, más sublime y más útil que todos los Leonardo da Vincis. ¡Gioconda, vete a la mierda, Gioconda! Deberíamos representar a una gran ciudad. Deberíamos pintar bofetones y peleas callejeras»[4]. Dos años después de esas manifestaciones protodadaístas en Rusia, Zdanévich profundizó en la importancia de los objetos fabricados en serie para el arte del siglo XX en la conferencia *Adoración de un zapato*, que pronunció en el cabaret de San Petersburgo El Perro Callejero el 17 de abril

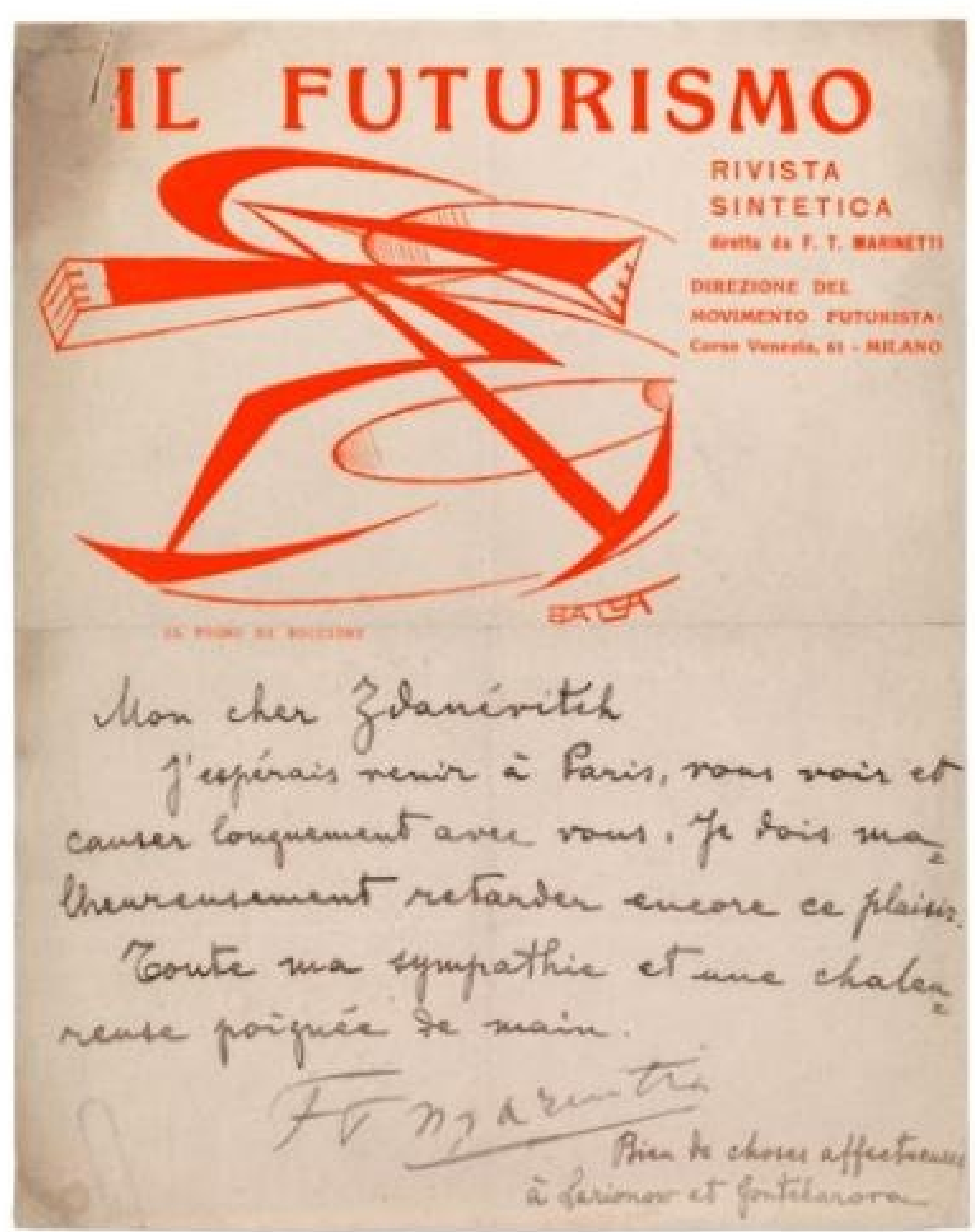
1. Siempre que no se indique lo contrario, las traducciones del ruso proceden de las traducciones al inglés de la propia autora.

2. Gayraud Régis, especialista en Iliá Zdanévich, me confirmó en un correo electrónico del 30 de junio de 2017 la datación de esta imagen en 1912, y me informó de que el motivo por el que se le atribuyó la fecha de 1919-1920 en el catálogo de la exposición *Iliazd* (París, Centre Georges Pompidou, 1978) fue la reticencia de los organizadores a creer que la fotografía se hubiera tomado antes del *LHOOQ* de Marcel Duchamp.

3. La conferencia fue organizada por el Sindicato de la Juventud de San Petersburgo, una asociación de artistas y escritores formada en 1909, el mismo año de la publicación del primer manifiesto de Marinetti. El sindicato fue un paraguas financiero y logístico para las primeras exposiciones y apariciones públicas de la vanguardia.

4. El discurso de Zdanévich lo refirió el crítico contemporáneo Nikolái Breshko-Breshkovski en el periódico *Peterbúrgskaia gazeta*. Véase I. Y. Vasíliev, «Iliazd: veji zhizni i tvórchestva I. M. Zdanévicha», *Izvestia Urálskogo gosudárstvennogo universiteta*, nº 24, 2002, p. 178.




IL FUTURISMO

RIVISTA SINTETICA
diretta da F. T. MARINETTI
DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA
Corso Venezia, 61 - MILANO

Mon cher Zdanévitch

J'espérais venir à Paris, vous voir et causer longuement avec vous. Je dois malheureusement retarder encore ce plaisir.

Toute ma sympathie et une chaleureuse poignée de main.

F T Marinetti

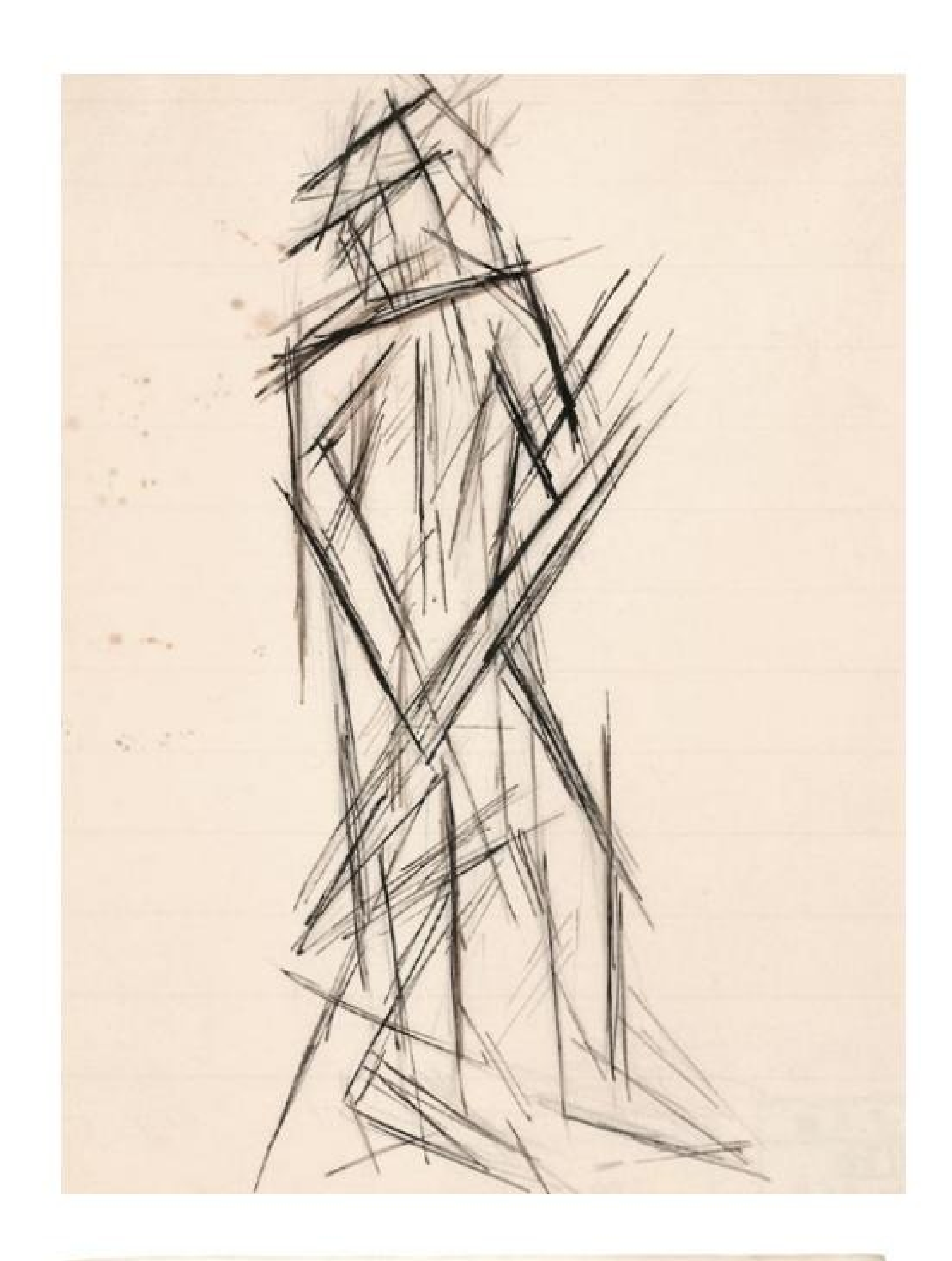
Bien des choses affectueuses à Larionov et Gontcharova

de 1914 (tres meses después de su reunión con Marinetti en esa misma
p. 24 ciudad)[5]. Zdanévich cuestionó la fascinación del futurismo italiano por el progreso y la tecnología y aclamó el objeto «común, fabricado en serie» como «símbolo de hoy», pronosticando: «Dentro de miles de años, a quienes piensen en el siglo XX no se les aparecerá el espectro de un aeroplano [...] ni del futurismo [...] ni del telégrafo inalámbrico [...] ni de Marinetti o Tolstói, sino de Un Zapato»[6].

Gracias a su hermano Kiril, Zdanévich conoció a Mijaíl Lariónov, el extravagante vanguardista que formaba grupos y organizaba exposiciones con nombres tan escandalosos como *La cola del burro* (1911-1912) y *Diana* (1913), y se alió con él. La obsesión de Lariónov con negar por negar lo convirtió en detractor de los absurdos de la vida contemporánea, que deconstruía con lo que el dadaísta alemán Hans Richter calificó de «humor demoníaco» y escritura al estilo de grafitos dentro del espacio de sus cuadros[7]. Lariónov y el poeta Velimir Jlébnikov, otro amigo y colaborador, estaban igual de fascinados que Richter por el potencial creativo de la risa. El breve poema de Jlébnikov «Conjuración por la risa» (1908-1909) se corresponde ampliamente con la posterior afirmación de Richter de que la risa era «la única garantía de la seriedad con la que, en nuestro viaje de autodescubrimiento, practicábamos el antiarte»[8].

Junto con Natalia Goncharova, su compañera, que también era de-
p. 25 fensora del primitivismo, Lariónov lanzó el rayonismo [*Luchizm*], que

Filippo Tommaso Marinetti
Sobre y carta a Iliá Zdanévich, París, junio de 1922



Mijaíl Lariónov
Hombre, 1913

Kiril Zdanévich
Composición, 1916

5. Carta de Zdanévich a Marinetti, 28 de enero de 1914 [p. 263 de este volumen]; y Marinetti a Zdanévich, junio de 1922 [p. 24].

6. «Poklonenie bashmaku», en Andrei Vasilievic Krusánov (ed.), *Iliá Zdanévich, futurizm i vsechestvo*, vol. 1, *1912-1914*, Moscú, Gileia, 2014, p. 172.

7. Hans Richter, *Dada. Art and Anti-Art*, Londrés, Thames and Hudson, 1965, p. 182.

8. Ibíd., p. 65.



se basaba en un despliegue de líneas radiantes. Zdanévich y el artista Mijaíl Le Dantiu (que, junto con Goncharova, Kazimir Malévich, Vladímir Tatlin, Alekséi Morgunov y Kiril Zdanévich, participó en *La cola del burro* y *Diana*) ayudaron a Lariónov a teorizar su invención para convertirlo en un sistema estético más amplio bautizado como «todismo» [*vsechestvo*][9]. La promoción que del todismo hacía Zdanévich, a menudo escandalosa, se interpreta con elegancia en dos bocetos que Siguizmund Valishevski hizo en 1915 en los que lo vemos sermoneando a un grupo de burros. En la versión más detallada, aparecen junto a los burros los nombres de destacados artistas y críticos conservadores locales, así como el de Marinetti (a quien Lariónov había criticado de forma

p. 26

9. El manifiesto dadá de Tristan Tzara de 1918 también recurre a la metáfora de los rayos de luz cruzados como guardianes del tiempo.

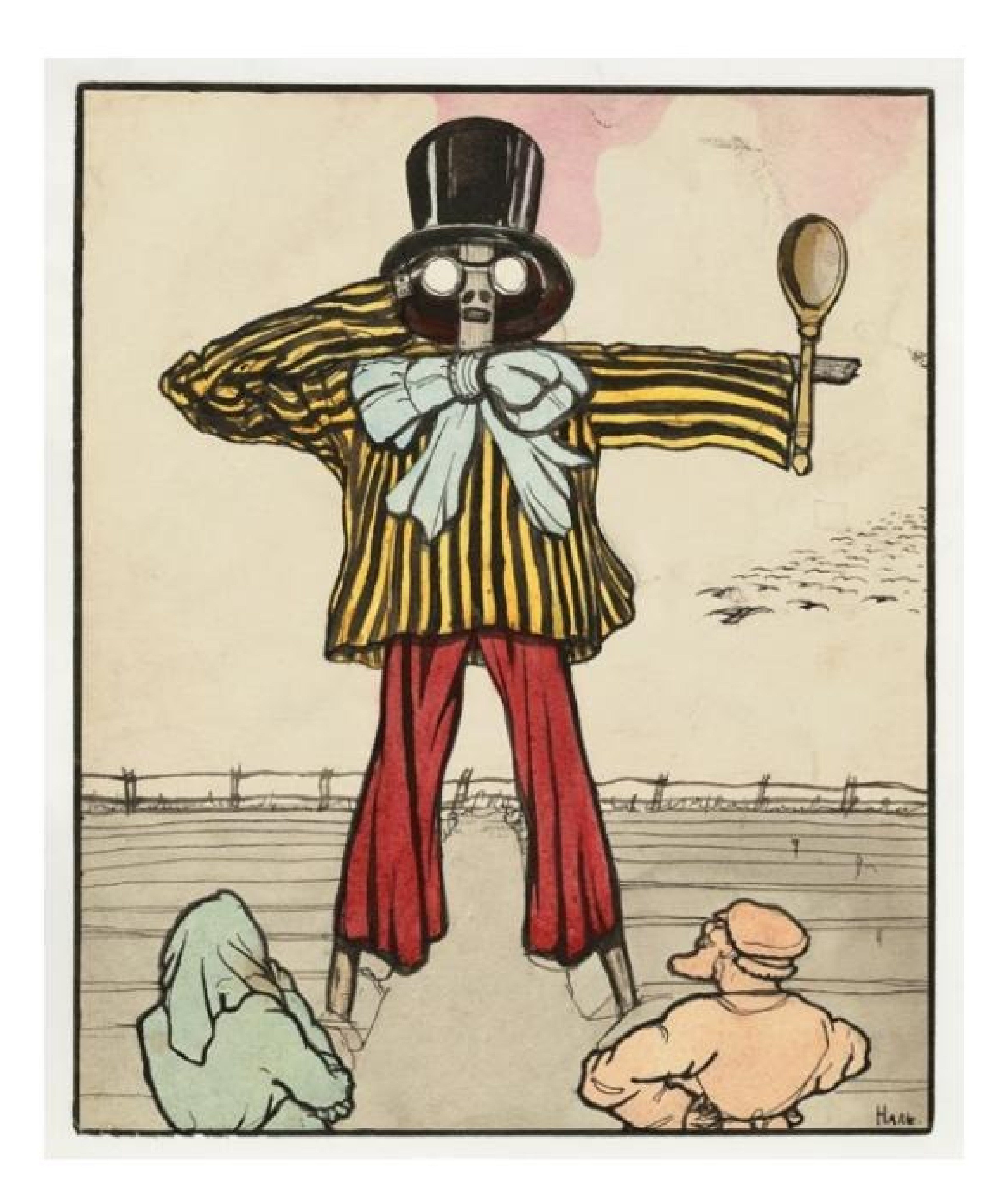
10. Sobre la visita de Marinetti a Rusia, véase Nikolái Járdzhiev, «'Vesióly god' Mayakóvskogo», en Rudolf Dugánov, Yuri Arpishkin y Andréi Sarabiánov (eds.), *Statí ob avangarde*, 2 vols., Moscú, RA, 1997, vol. 2, pp. 18-31; y Aleksandr Parnis, «Benedikt Lifshits i F. T. Marinetti: k istorii odnói polémiki», en Serguéi Kudriávtsev (ed.), *Teréntievski sbórnik. 1996*, Moscú, Gileia, 1996, pp. 225-249.

11. Richter, óp. cit., p. 65.

12. Sobre este tema, véase mi texto «Collaborating on the Paradigm of the Future», en *Art Journal*, 52, nº 4, invierno de 1993, pp. 8-24.

Siguizmund Valishevski
Sin título (Iliá Zdanévich instruyendo a burros), 1915

Ilin (Nal)
Futurismo en un pueblo, 1914



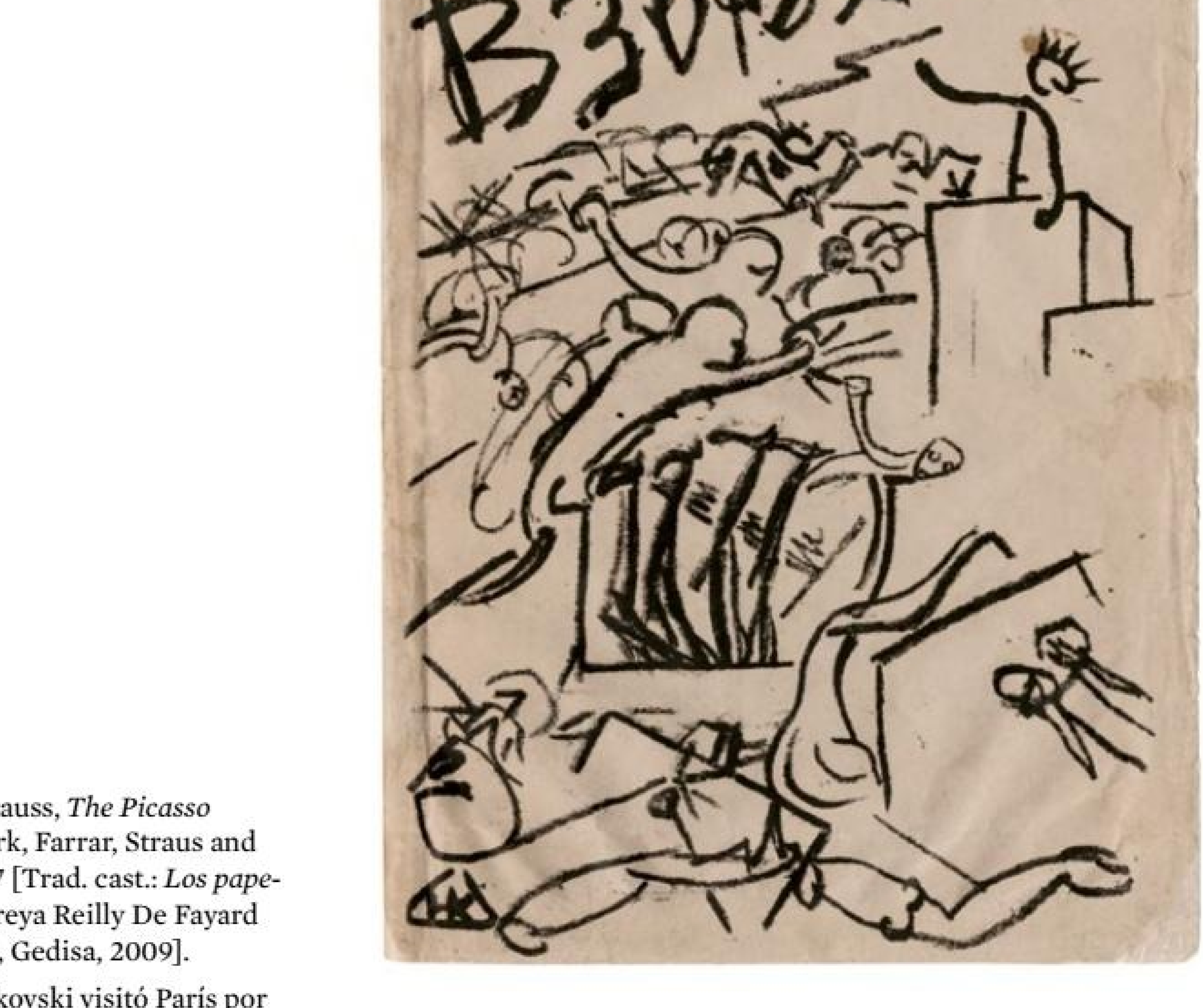
parecida en su visita a Rusia a principios de 1914)[10]. La iconografía de los dibujos recuerda que *La cola del burro* de Lariónov hacía referencia a una ocasión en la que, en 1910, los críticos franceses habían alabado un cuadro presentado en el Salon des Indépendants que había resultado ser obra de un burro (a cuya cola unos estudiantes de arte habían atado un pincel). Valishevski desarrolló esa broma como ejemplo de la incapacidad de los críticos chapados a la antigua para evaluar el arte moderno. En la versión detallada, Lariónov también aparece como un camarero burro, ya que prefiere una profesión vulgar a la comunidad intelectual y sus falsedades. Las mofas de Valishevski evocan otro comentario de Richter sobre las tácticas autocríticas del dadá: «Nos reíamos de nosotros igual que nos reíamos del emperador, el rey y la patria, las barrigas y los chupetes»[11].

El todismo, que luchaba por socavar la obsesión de los modernos europeos con la originalidad y la importancia de la autoría, era una amalgama desbordante de todos los demás estilos. Anunciaba que el pastiche y la copia producen obras de arte independientes[12]. En un nivel inconsciente,

ese paradigma de apropiación liberó a los vanguardistas rusos de las acusaciones de influencia de la modernidad occidental. Según la historiadora del arte Rosalind Krauss, «el pastiche se burla del proyecto moderno de una realización personal alcanzada mediante el control de lo que el propio medio tiene de interno, [...] el pastiche proclama un acceso casi infinito al 'estilo' como una serie de elecciones personales y caprichosas abiertas al artista-sujeto como una especie de consumidor que ojea distintas opciones compositivas»[13]. Así, el acto de negación que efectúa el todismo mediante una aceptación de todo hace pensar en una ecuación entre el *net* [no] y el *da* [sí] rusos, y es anterior a ecuaciones dadaístas similares, como la del folleto «El dadá lo levanta todo» (1921), que también incluye la frase «El futurismo ha muerto»[14].

Como los dadaístas del Cabaret Voltaire de Zúrich, los miembros del entorno de la vanguardia radical actuaban no solo mediante exposiciones, sino también a través de disputas y representaciones públicas, como la conferencia de Zdanévich sobre la *Mona Lisa*. De hecho, Malévich aseguraría más tarde: «El futurismo se expresaba principalmente en la conducta frente a la condición determinada por la sociedad. Por eso se manifestó mucho más en representaciones que en obras de arte. Los artistas y los poetas lo aplastan todo»[15]. Se trataba de una herramienta eficaz para hacer explotar la sociedad burguesa y crear ese desorden público reflejado en la cubierta del libro de 1913 de Nikolái Kulbin *Vzorval*, un
p. 29 neologismo que podría traducirse como «Explodición». (Anteriormente, Kulbin había fundado el cabaret El Perro Callejero, representado como una persona jurídica en el dibujo de 1914 de Le Dantiu *La marcha a Ber-*
p. 30 *lín de Ígor Severianin*). El garabato de Kulbin para la cubierta de *Vzorval* muestra a un orador fervoroso ante un público inquieto a punto de derribarlo. Podría ser perfectamente una ilustración de un debate, como el celebrado el 23 de marzo de 1913 en el Museo Politécnico de Moscú y organizado conjuntamente con la exposición *Diana*, que acabó en una pelea a puñetazos y la intervención de la policía. Sin embargo, no cabe duda de que el «explotador» es Lariónov, ya que en el interior del libro aparece su retrato, obra también de Kulbin.

Esas disputas teatrales conducían a intentos de revolucionar el teatro y de adoptar el cine para lograr una más amplia difusión de las actuaciones vanguardistas. La ópera del absurdo *Victoria sobre el sol* (1913), hoy un clásico, fue un primer paso en esa dirección. La idea surgió de la Unión de la Juventud y de inmediato llamó la atención de Lariónov. En una entrevista concedida en aquella época a un periódico reveló su concepción de un teatro vanguardista sin escenario, donde los espectadores se



Nikolái Kulbin
Cubierta para el libro
Explodición de Alekséi
Kruchónij, 1913

sentarían «en una rejilla de alambre debajo del techo»[16]. Asimismo, subrayaba que la música debía ser como «una orquesta mientras afina los instrumentos»; en un teatro así, «los actores interpretarían no solo a personas, sino también el atrezo, el vestuario, [...] no será tanto una puesta en escena de obras [...] como un engaño teatral»[17]. El siguiente paso fue la publicación del manifiesto «Por qué nos pintamos» (1913), firmado por Lariónov, Goncharova, Le Dantiu e Iliá Zdanévich, donde se afirmaba que pintar el propio cuerpo libera al artista del aislamiento y el amor propio, y permite la invasión de la vida. La frase «Nuestra pintura es el reportero» encierra una visión del artista como quiosco andante entregado, en contraste con la prensa

13. Rosalind E. Krauss, *The Picasso Papers*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1998, p. 17 [Trad. cast.: *Los papeles de Picasso*, Mireya Reilly De Fayard (trad.), Barcelona, Gedisa, 2009].

14. Aunque Mayakovski visitó París por primera vez en 1922, lo más probable es que recibiera ese folleto directamente de Tzara, al que vio en la capital francesa durante su segunda visita (del 2 de noviembre al 20 de diciembre de 1924). También volvió con *Los siete manifiestos del dadá* del mismo Tzara, publicados en 1924.

15. Kazimir Malévich, «Avtobiografia», en Irina Vakar y Tatiana Mijienko (eds.), *Malévich o sebé, sovreménniki o Maléviche. Pisma, dokumenty, vospominania, krítika*, 2 vols., Moscú, RA, 2004, vol. 1, p. 39.

16. Cita de Lariónov procedente de una entrevista aparecida en *Moskóvskaia gazeta* el 9 de septiembre de 1913, en Vasíliev, óp. cit., pp. 180-181.

17. Íd.

18. Iliá Zdanévich y Mijaíl Lariónov, «Why We Paint Ourselves. A Futurist Manifesto, 1913», en John E. Bowlt (ed.), *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism, 1902-1934*, John E. Bowlt (trad.), Nueva York, Viking Press, 1976, p. 82.



oficial, a la comunicación de un mensaje independiente[18]. Pintados, Larriónov y Goncharova actuaron en la película muda (hoy perdida) *Drama en el cabaret de los futuristas nº 13* (1913), de Vladímir Kasiánov, estrenada casi al mismo tiempo que *Victoria sobre el sol*. Se trata de una parodia del cine policíaco que presenta la vanguardia como una estética de riesgo y criminalidad.

La concepción que tenía Lariónov del teatro transgresor y su buena disposición para abandonar el arte de caballete lo convertían en un candidato ideal para encargarse de la escenografía de *Victoria sobre el sol*[19]. Sin embargo, quien se llevó el trabajo fue Malévich, que conocía a Lariónov desde la organización de *La cola del burro* y en su serie sobre la vida campesina compartía la estima de este y de Goncharova por las fuentes y las interpretaciones primitivistas. No obstante, Malévich carecía de la audacia paródica de Lariónov, una cualidad que encaja más ampliamente en el «extremismo alógico» global de *Victoria sobre el sol* y el lenguaje transracional [*zaum*] de su prólogo y su libreto, escritos por los poetas Jlébnikov y Alekséi Kruchónij, respectivamente[20]. El emblemático vestuario

pp. 32, 44, 45



Mijaíl Le Dantiu
La marcha a Berlín de Ígor Severianin, 1914

Karl Bulla
Mijaíl Matiushin, Alekséi Kruchónij y Kazimir Malévich, 1913

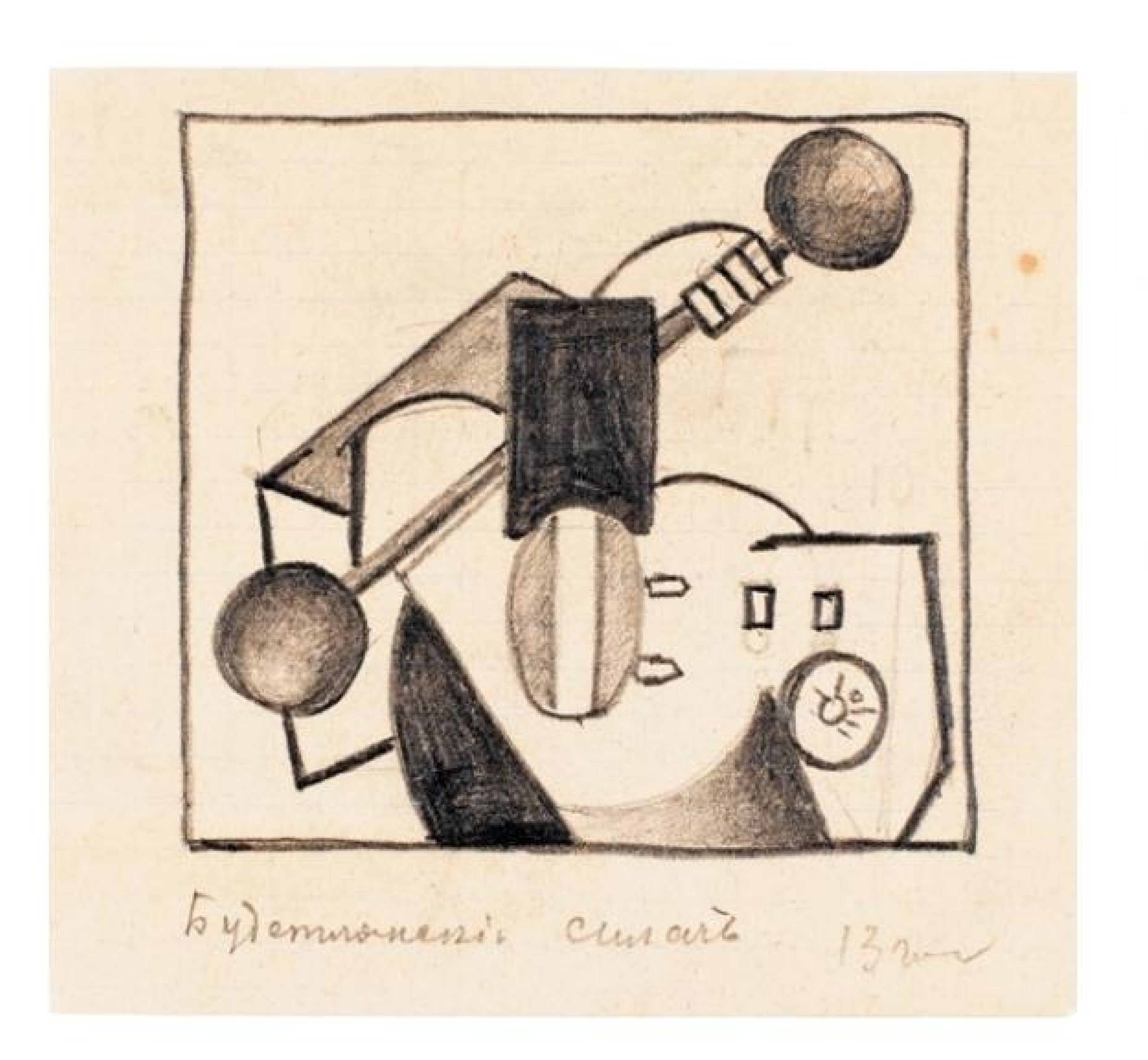
creado por Malévich para la ópera dio vida a los campesinos mudos y paralizados de sus cuadros y los transformó en forzudos ruidosos y mecánicos envueltos en formas geométricas multicolor que anunciaban un «cambio político inminente» [21]. El historiador de las vanguardias rusas Nikolái Járdzhiev, que tuvo ocasión de tratar la ópera con Mijaíl Matiushin, aporta un apunte inestimable.

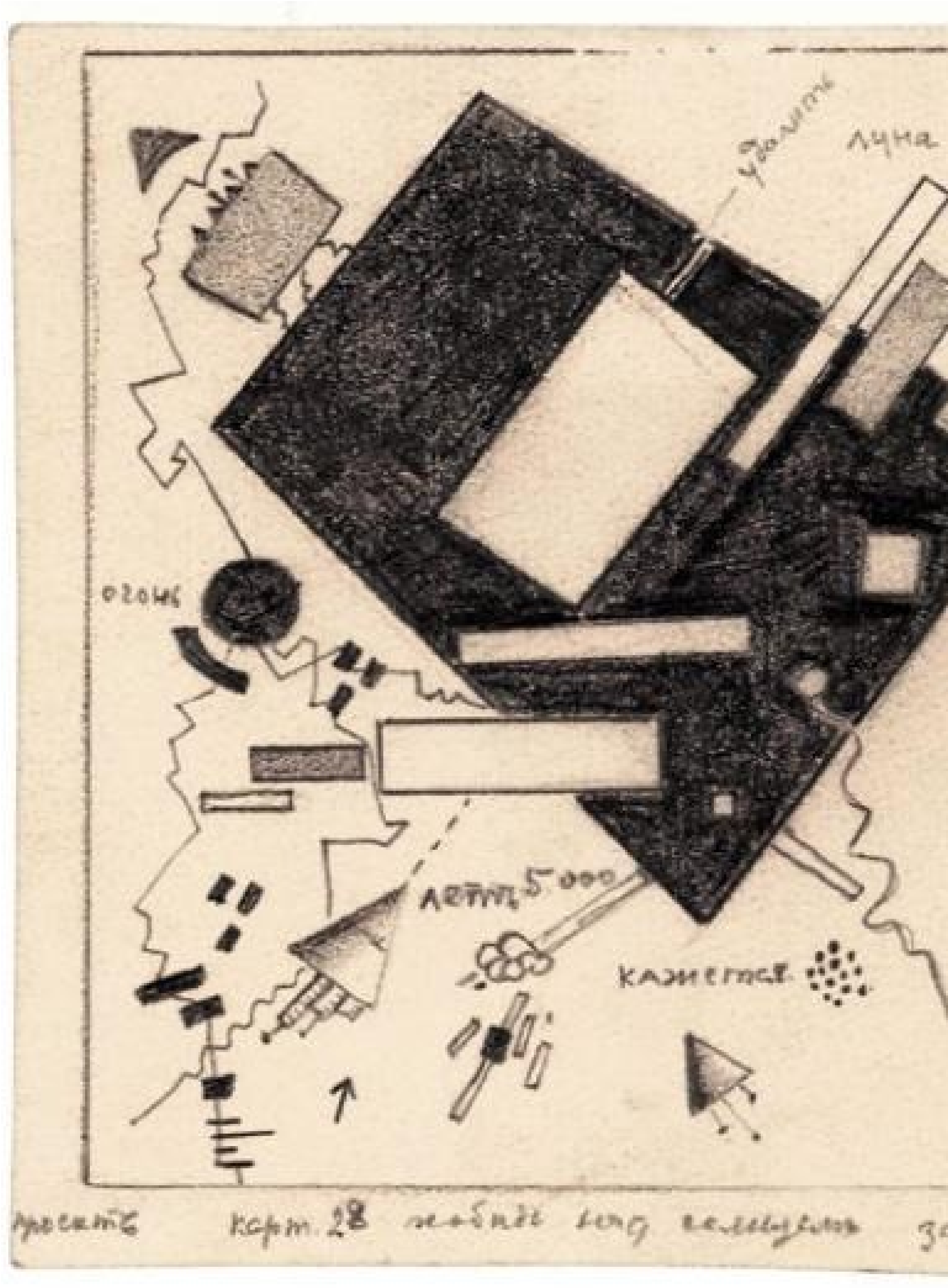
Después de que se levantara un telón, no empezaba la acción. Detrás del telón levantado había otro, hecho de percal blanco, y con ese fondo el autor leyó un prólogo. A continuación salieron dos personajes «pintorescos» de detrás del telón y lo rasgaron por la mitad. El percal se desgarró con un estertor y lo apartaron para dejar al descubierto el escenario con unos

19. Poco después, Serguéi Diáguilev lo invitaría a hacerse cargo de la escenografía de sus producciones teatrales en París.

20. Nikolái Járdzhiev, «Sudba Kruchónij», en Dugánov, Arpishkin y Sarabiánov (eds.), óp. cit., vol. 1, p. 302. En 1914, Malévich se enfrentó públicamente a los escandalosos métodos publicitarios de Lariónov y pidió que no se lo vinculara «al rayonista Lariónov». Judózhnik K. Malévich, «Otmezhevávshiesia ot Lariónova, pismó v redaktsiu», en *Nov'*, nº 12, 1914.

21. Járdzhiev, «Sudba Kruchónij», óp. cit., p. 302.





«forzudos *budetliane*» vestidos con trajes espaciales. Los anchos hombros estaban al mismo nivel que la parte inferior de la cabeza, sobre la que se elevaba un cubo acoplado. Dos forzudos *budetliane* se movían como robots y, de acuerdo con las observaciones de los autores, hablaban «de modo vulgar y descendente»[22].

Járdzhiev afirma que *Victoria sobre el sol* era «antimilitarista» y, por ende, «diametralmente opuesta a la teoría y la práctica de los futuristas italianos», que defendían el «triunfo de la máquina y la electricidad» y «propagaban la expansión imperialista»[23]. Y concluye que el libretista de la ópera, Kruchónij, «podría calificarse como 'el primer dadaísta', adelantándose en tres años a la formación de esa corriente en Europa occidental»[24]. No menciona p. 33 un cuadrado negro decisivo sobre un telón de percal, como vinculación de la no objetividad y el sinsentido. Concebido como accesorio escénico, la obra *Cuadrado negro* tenía sus orígenes

Kazimir Malévich
Composición alógica, diseño para *Victoria sobre el sol* (*Forzudo budetlianin*), 1913

Kazimir Malévich
Escenografía para *Victoria sobre el sol*, 1913

Kazimir Malévich
Diseño de telón de la ópera *Victoria sobre el sol*, 1913

22. Ibíd., pp. 303-304. *Budetliane* (*budetlianin* en singular) es un neologismo acuñado por Jlébnikov que significa «hombres del futuro».

23. Ibíd., pp. 302-303.

24. Ibíd., pp. 302, 305.

25. Mijaíl Lariónov e Iliá Zdanévich, «Nashe prázdnichnoie interviú s futurístami», en *Teatr v karikaturaj*, nº 1, 1914, p. 19.



en el teatro y generó una nueva clase de pintura moderna carente de autonomía.

En 1914, Zdanévich y Lariónov publicaron «Nuestra alegre entrevista con los futuristas», una lacónica conversación cargada de contradicciones que subvertía el programa de racionalidad que había explicado en detalle Marinetti durante su visita de enero[25]. Publicado en una revista de nombre apropiado, *Teatr v karikaturaj* [Teatro en Caricaturas], y conocido posteriormente como el «Da-manifiesto» [«Sí-Manifesto»], la entrevista es un juego de declaraciones negativas y positivas incompatibles, como contestar que sí a la pregunta «¿Son ustedes futuristas?» y negarlo inmediatamente después. Esa disonancia basada en la ecuación «sí = no» es anterior al postulado defendido por los dadaístas: «El dadá es el antidadá».

En 1915, varias exposiciones fundamentales reivindicaron la creatividad dinámica del todismo y la consolidación de los movimientos artísticos

formados en Rusia y Europa. El respaldo a la no objetividad, el primitivismo, el empleo de materiales y objetos encontrados, los recitales de poesía no convencional y las lecturas de manifiestos escandalosos concordaban con las intenciones sociales y artísticas del primer grupo dadá, formado en Zúrich a principios de 1916. Haciendo caso omiso de la resistencia rusa al futurismo italiano, los artistas Iván Puni y Kseniya Boguslávskaia subtitularon *Tranvía V*, que se inauguró el 3 de marzo de 1915, a «la primera exposición futurista». Puni era de origen italiano y había vivido y estudiado en París antes de la guerra, por lo que no le preocupaba en exceso distanciarse ni del cubismo ni del futurismo. Al equiparar al artista con un pintor de brocha gorda («Avanzamos de la mano con nuestros pintores de brocha gorda comunes y corrientes»), Lariónov y Goncharova reflejaban el retrato de Puni como un agitador enmascarado hecho por el crítico formalista Víktor Shklovski («Un pintor de brocha gorda camina con una larga escalera de mano al hombro. Es modesto y silencioso. Pero su escalera choca contra los sombreros de la gente, rompe cristales, detiene tranvías, destruye casas»)[26].

Tranvía V era un punto de encuentro para ismos internacionales (el todismo), ya que entre sus once participantes había rusos que habían estudiado en Europa o visitado el continente antes de la guerra y también otros artistas responsables de la creación de paradigmas estilísticos locales. Lo que compartían era una actitud agresiva, un deseo de «escupir todos los días en el altar del arte»[27]. Entre los «escupitajos»
p. 36 estrenados en *Tranvía V* estaban los lienzos aló-
p. 41 gicos de Malévich *Un inglés en Moscú* (1914), *Mujer en una columna publicitaria* (1914) y *Vaca
p. 39 y violín* (c. 1913-1915)[28]. En todos ellos, el artista creó «yuxtaposición[es] alógica[s]» con el fin de plasmar «un enfrentamiento con el logismo,



Anónimo
Mijaíl Lariónov, 1913

26. Mijaíl Lariónov y Natalia Goncharova, «Rayonists and Futurists. A Manifesto, 1913», en Bowlt (ed.), óp. cit., p. 90; y Víktor Shklovski, *Gámburgski schot. Statí, vospominania, essé (1914-1933)*, Moscú, Sovetski pisátel, 1990, p. 224. La cubierta de Puni para el libro *Futuristas. Parnaso exuberante* (1914) era especialmente obscena y, junto con los dibujos de otros artistas, provocó la decisión de los censores de secuestrar la edición. En el Archivo Jean Pougny de la Bibliothèque Nationale de France (Cote: SNR-1) se conserva una fotografía de Shklovski en compañía de Puni y Boguslávskaia en Berlín.

27. Uno de los críticos de *Tranvía V* utilizó como epígrafe esta frase de Marinetti. Véase Immanuil Safiánov, «Tramvái V ili ocheredenói plevok», en *Sini zhurnal*, nº 12, 1915.

28. Véase Aleksandra Shatskij, *Black Square. Malevich and the Origin of Suprematism*, Marian Schwartz (trad.), New Haven, Yale University Press, 2012, p. 6.

№ 12 СИНІЙ ЖУРНАЛЪ 7

ПАСХА У ФУТУРИСТОВЪ.

Съ фот. I. Оцупа.



Группа Петроградскихъ футуристовъ въ мастерской художника Н. И. Кульбина.

Сидятъ: Н. И. Кульбинъ, О. В. Розанова, композиторъ Артуръ Лурье, поэтъ и художникъ В. В. Каменскій. Стоятъ: художникъ И. А. Пуни (устроитель выставки Трамвай В.) и поэтъ В. Маяковскій; въ рукѣ у него портретъ художника Якулова.

ПАСХАЛЬНЫЯ ПОЖЕЛАНІЯ:

1. Разумъ — каторжная цѣпь для художника, а поэтому желаю всѣмъ художникамъ лишиться разума.

Художникъ К. Малевичъ.

2. Присоединяюсь.

Александра Экстеръ.

3. Освобожденія отъ Варварскаго ига.

Артуръ Лурье.

4. Воскресенія.

Н. Кульбинъ.

5. Ужасно боюсь Пасхи: похристосуешься, — а вдругъ — Измайловъ?!

Поэтъ В. Маяковскій.

6. Отчаянно люблю Пасху. — Она весной и куличевая (а куличъ — вкусъ мудрецовъ) и, главное, можно цѣловаться даже съ незнакомыми. И еще — я родился на Пасхѣ.

Василій Каменскій.

„Синій Журналъ" 1915 годъ № 12.

Anónimo
«Pascua con los futuristas», ilustración
de la *Revista Azul*, nº 12, 1915

6 СИНІЙ ЖУРНАЛЪ № 12

ТРАМВАЙ В. или ОЧЕРЕДНОЙ ПЛЕВОКЪ.

„Нужно плевать каждый день на Алтарь Искусства".

Ф. Маринетти.

Миланъ
11 мая 1912 г.

Когда наша петроградская публика отправляется на выставку футуристовъ, она испытываетъ обычно крайнее недоумѣніе и даже негодованіе. Чувства эти являются результатомъ очевиднаго недоразумѣнія.

Недоразумѣніе это является слѣдствіемъ предположенія, что футуристы хотятъ служить искусству. На самомъ же дѣлѣ они преслѣдуютъ совсѣмъ иныя цѣли. Цѣли противоположныя, о чемъ и заявляетъ во всеуслышаніе предводитель и изобрѣтатель футуризма Маринетти.

Футуризму ненавистно искусство. Его завѣтомъ является требованіе, поставленное въ видѣ эпиграфа нашей замѣтки. И если подойти съ этой точки зрѣнія къ пресловутой выставкѣ картинъ „Трамвай В", то все станетъ сразу яснымъ. Исчезнетъ и недоумѣніе и негодованіе.

Въ самомъ дѣлѣ, вся выставка, очевидно, служитъ вполнѣ ясной, единой цѣли, является исполненіемъ завѣта учителя — плевать на Алтарь Искусства. И задачей любого изъ этихъ вовсе не претендующихъ на художественность (совсѣмъ наоборотъ!) произведеній является изыскиваніе способовъ наиболѣе цѣлесообразнаго отрицанія, оплевыванія искусства, его принциповъ и стремленій.

Чѣмъ враждебнѣе искусству данное произведеніе, чѣмъ интенсивнѣе плевокъ, тѣмъ оно, съ футуристской точки зрѣнія, талантливѣе, pardon, „геніальнѣе" (у футуристовъ, вообще, геніи преобладаютъ надъ талантами).

* * *

Въ манифестѣ итальянскихъ футуристовъ живописцевъ отъ 11 февраля 1910 года, между прочимъ, сказано: „Портретъ **не долженъ походить на свою натуру**".

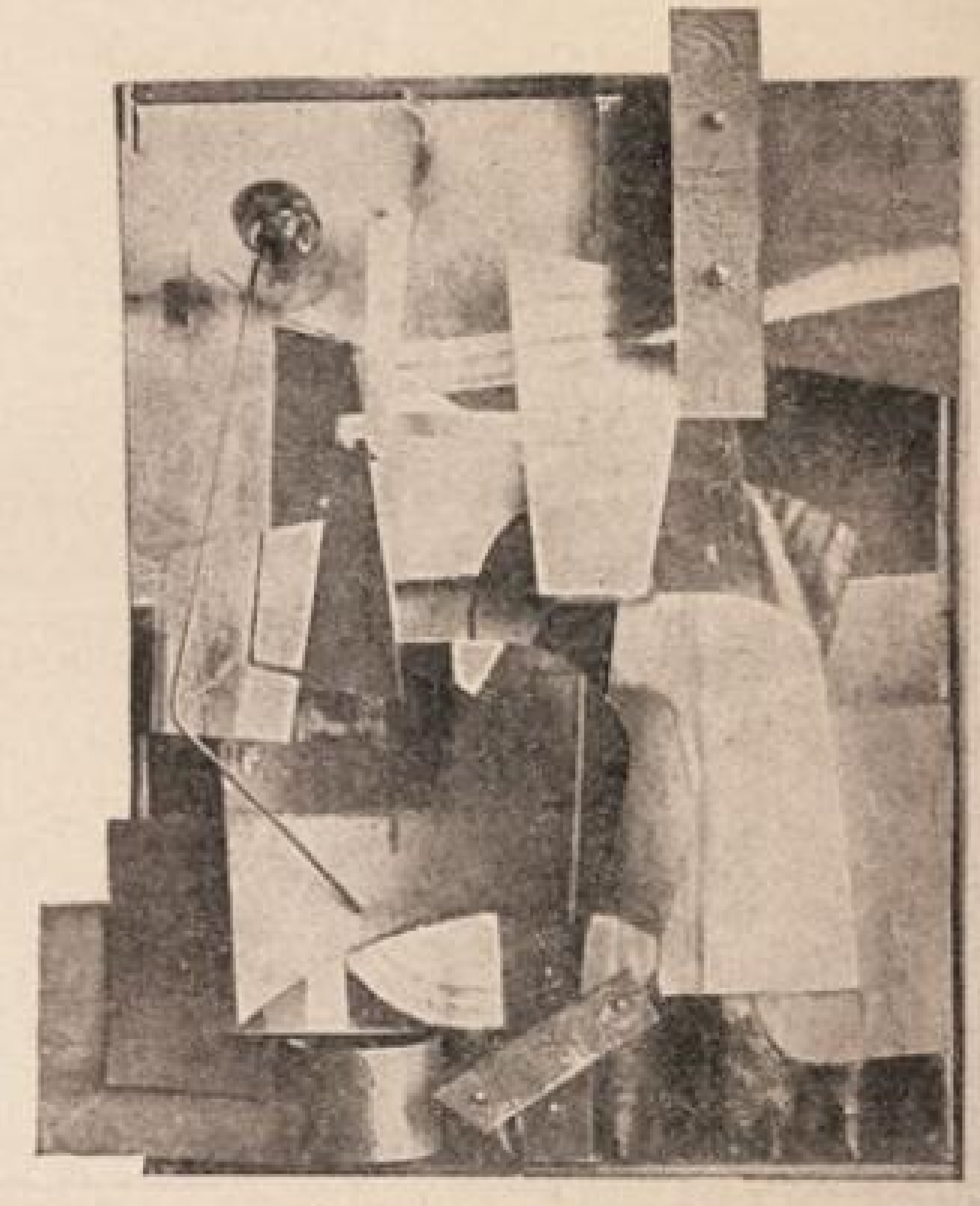
И еще сказано: „Чтобы нарисовать человѣческую фигуру, **не нужно ее рисовать**".

И еще сказано: „Пространство не существуетъ".

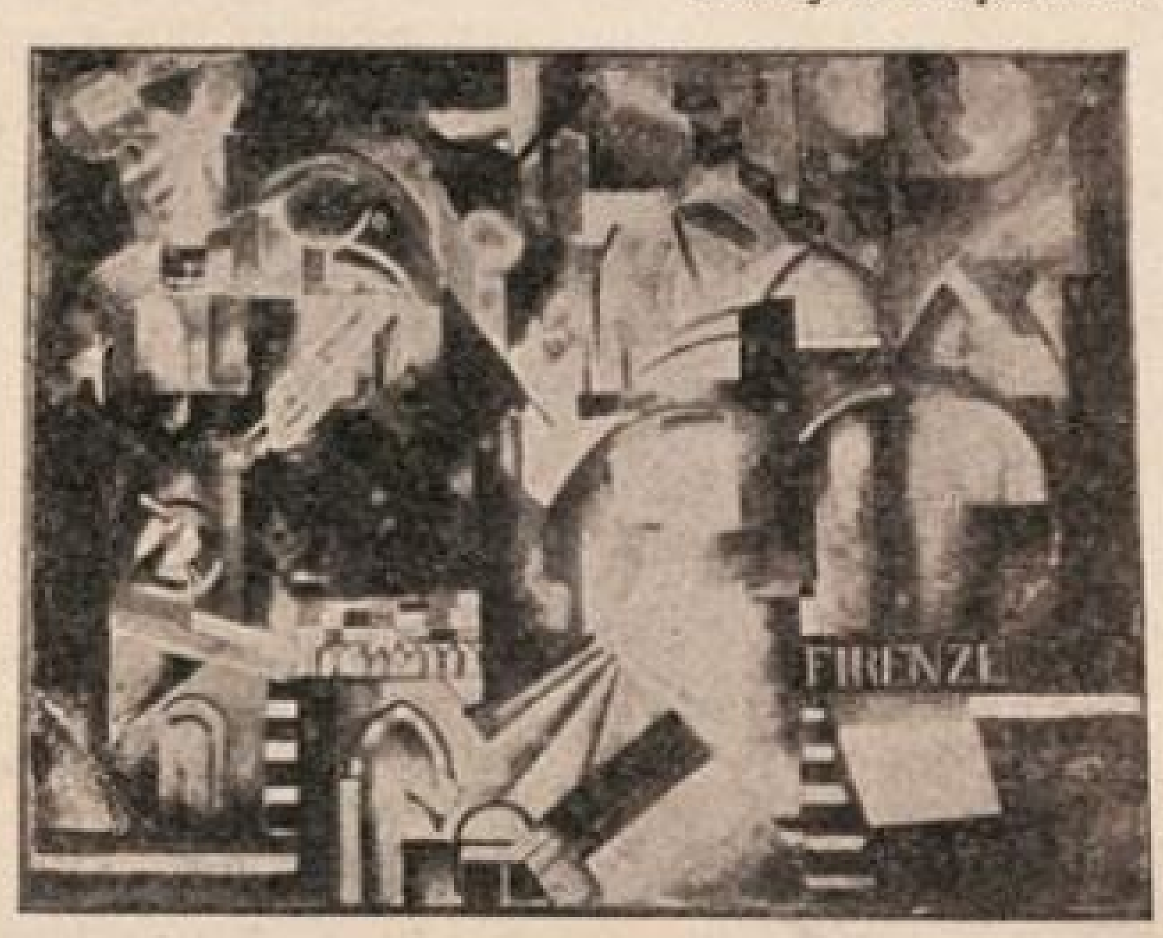
Если подойти къ нашимъ футуристамъ съ футуристской же точки зрѣнія, то произведенія ихъ не только не удивляютъ и не поражаютъ, но производятъ впечатлѣніе довольно мелкотравчатое. Плевки, съ позволенія сказать, не изъ удачныхъ.

Въ концѣ концовъ, если разобраться хорошенько, то по существу всѣ эти полотна и „живописные рельефы" никуда не ушли отъ настоящаго натурализма. Въ нихъ нѣтъ никакого **принципіальнаго** отличія отъ произведеній хотя бы Владиміра Маковскаго и Богдановскаго. Они совершенно безсильны нанести дѣйствительный ущербъ тому искусству, которое они стремятся уничтожить и унизить.

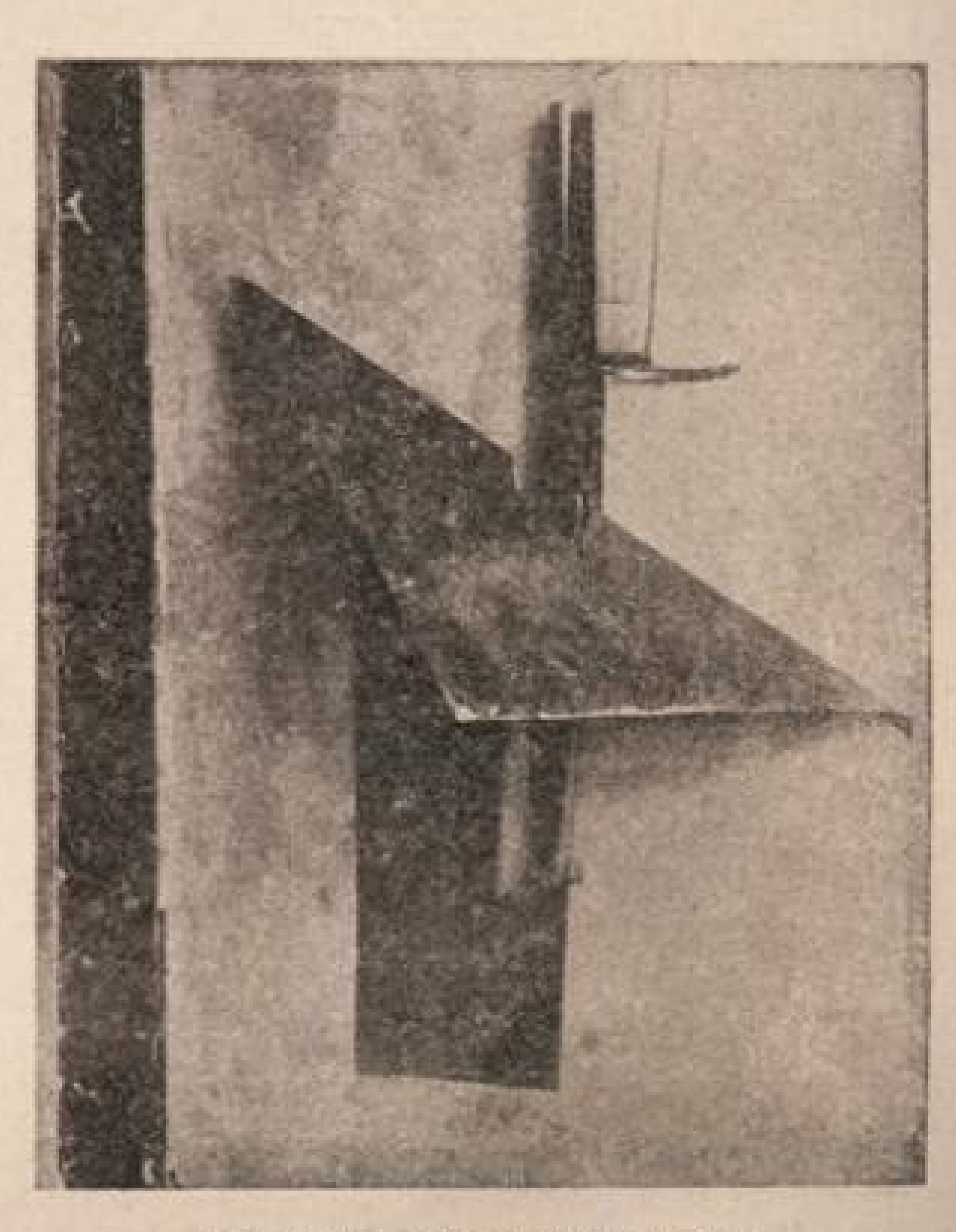
Эммануилъ Сафьяновъ.



И. Пуни, „Игрокъ въ карты".
(Дерево, обои, жесть и др. матеріалы.)



А. Экстеръ, „Флоренція".
(Масляныя краски.)



В. Татлинъ, „Живописный рельефъ"
(Дерево, жесть, проволока.)

„Синій Журналъ" 1915 годъ №12

Anónimo
«El tranvía V»,
ilustración de la *Revista Azul*, nº 12, 1915

la naturalidad, un significado pequeñoburgués y los prejuicios». Ese programa contra la clase dominante, inscrito en el reverso de la madera en la que pintó *Vaca y violín*, hacía avanzar el concepto del todismo de la síntesis a la diferenciación dentro de la síntesis. *Un inglés en Moscú* (1914) también refleja la actitud de Malévich ante lo extranjero en su título y en su caleidoscópica mezcla de imágenes escandalosas en potencia para un forastero. Una sierra y una espada antagonistas imponen un abismo semántico que un extranjero, Marinetti, expresó al crítico formalista Roman Jakobson en San Petersburgo al decir que los rusos eran «falsos futuristas» y que su poesía no era «futurística»[29].

Morgunov, estrecho colaborador de Malévich, destacó igualmente su conflicto con la pasión de Marinetti por el urbanismo y el progreso tecnológico en el cuadro *El taller del aviador* (1913), que yuxtapone un avión, una de las imágenes modernas preferidas por los italianos, y un hacha, un instrumento primitivo del ruralismo, del «futurismo en un pueblo», y un símbolo de la vida arcaica. Pero el hacha es también una metáfora de la radicalidad de la práctica transracional. Como señala Kruchónij, «a los pintores-*budetliane* les gusta utilizar partes del cuerpo, y cortes, y los creadores de palabras-*budetliane* utilizan términos truncados, medias palabras»[30]. p. 49

En *Tranvía V*, Tatlin hizo frente a la transracionalidad pictoricista de Malévich con sus «relieves pictóricos» (c. 1914-1915), que combinan distintos materiales encontrados como cristal, hierro, alambre y madera[31]. Nikolái Punin, crítico de arte y admirador de Tatlin, revelaba la atmósfera de colectividad, teatral y lúdica, en la que surgió el «constructivismo de Tatlin»: «Serraban y rebajaban, cortaban y lijaban, estiraban y doblaban; la pintura casi se había olvidado. [...] Desde fuera, todo aquello podía parecer una p. 58, 59

29. Citado en Roman Jakobson, «Art and Poetry. The Cubo-futurists, an Interview with David Shapiro», en Stephanie Barron y Maurice Tuchman (eds.), *The Avant-Garde in Russia. New Perspectives, 1910-1930*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1980, p. 18.

30. Vladímir Poliakov, *Knigui rússkogo kubo-futurizma*, Moscú, Gileia, 1998, p. 198.

31. La mayor parte de esas obras de Tatlin solo se conservan en reproducciones fotográficas. Puni y Boguslávskaia compraron un *Contrarrelieve*.

obsesión»[32]. El resultado (construcciones extravagantes de tosca ejecución, compuestas de materiales no utilizados en arte anteriormente, y sin preocuparse por la duración de las mismas) adquiría automáticamente la categoría de antiarte.

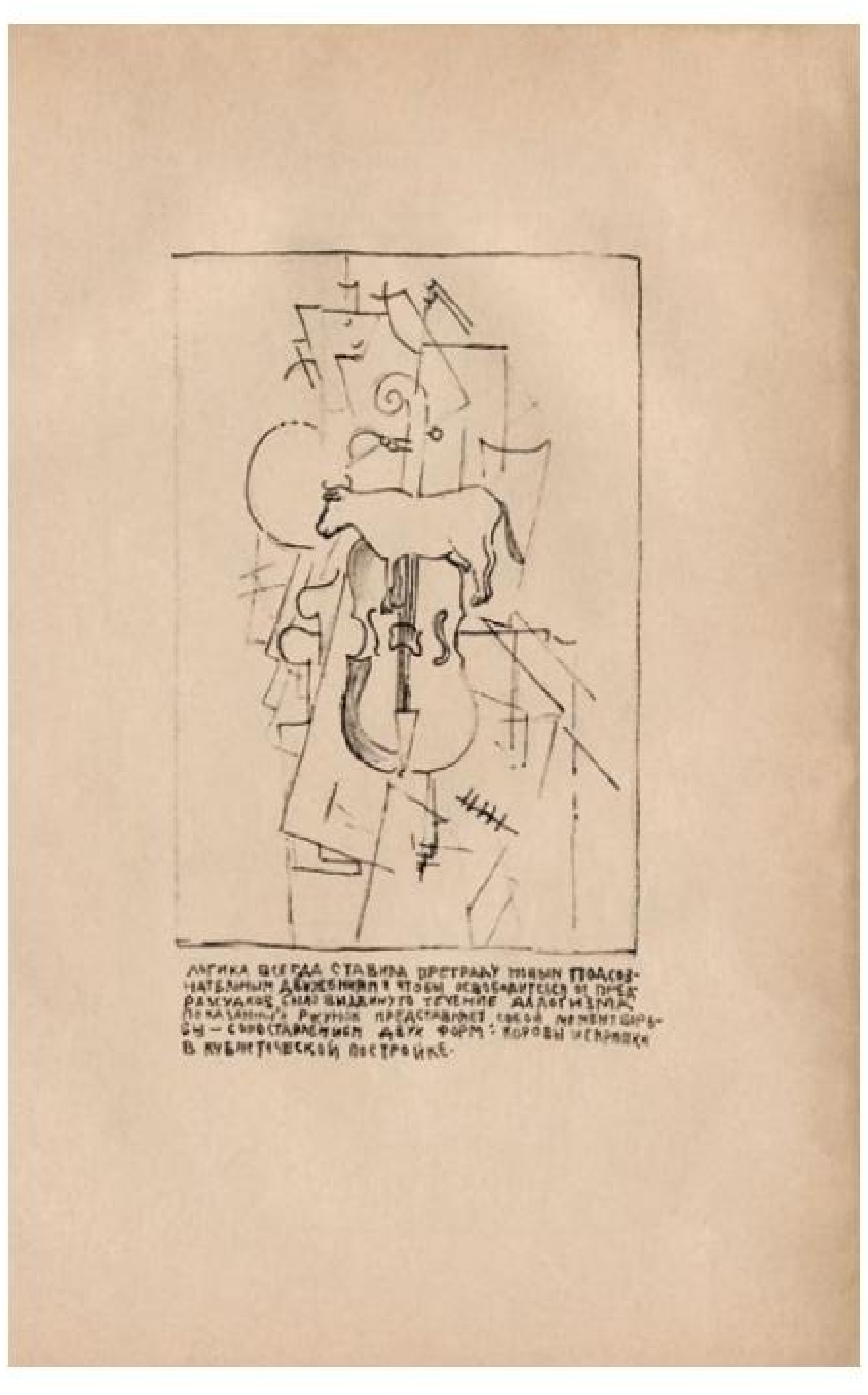
Como organizador de *Tranvía V* y como participante, Puni se vio rodeado de un mar de innovaciones formales y posibilidades conceptuales. El resultado fue una serie de ensamblajes que combinan los monocromos pintados toscamente por Malévich y el empleo de materiales comunes p. 59 y objetos cotidianos propio de Tatlin. En *Relieve* (1915), Puni yuxtapuso varias planchas de madera ensambladas como un monocromo azul con su imitación pintada, lo que demostraba claramente la relación entre un objeto real y su representación. *Relieve* también ratifica la idea de Jakobson sobre «el planteamiento no objetivo del carácter objetual y la postura objeticista ante una temática no objetiva: la temática de los planos, la pintura y el espacio»[33]. La obra de Puni *Los jugadores de cartas* (c. 1915), reproducida en una crítica de *Tranvía V* en una revista contemporánea al lado de un relieve pictoricista de Tatlin en cristal y hierro que no se conserva, recontextualiza *Los jugadores de cartas* (1894-1895) de Paul Cézanne no solo al abstraer su contenido, sino al ensamblar pedazos de madera y hierro con tal grado de densidad que se percibe una seria ruptura de las fronteras internas y externas de la obra. En esa composición sin límites, Puni pegó un pedazo de madera en uno de los bordes, con lo que *Los jugadores de cartas* abrió camino para el *Merzbau* de Kurt Schwitters, un «amplio proyecto de collage [...] relacionado con el dadaísmo» iniciado a principios de los años veinte[34]. Poco después de la inauguración de *Tranvía V*, Malévich y Morgunov anunciaron que iban a presentarse en el centro de Moscú «con atuendo de bufón y cucharas de madera en los ojales»[35]. Si bien los dos artistas aparecieron vestidos con chaquetas corrientes, el hecho de haber molestado al público con un *ready-made* (es decir, algo que desmantelaba conceptos tradicionales de la práctica artística) convertía aquella actuación en el preludio del siguiente espectáculo escandaloso[36].

El título de esa muestra, *Exposición de pintura de 1915*, es algo engañoso, ya que sus piezas iban mucho más allá del medio pictórico. Según Járdzhiev, *1915* fue «un desfile de experimentación formal» que incluía «los contrarrelieves de Tatlin, los lienzos alógicos de Malévich y Morgunov, las composiciones no objetivas de Kandinski y el rayonismo plástico de Lariónov»[37]. En la exposición hubo también varias obras relacionadas con *ready-mades*, entre ellas una de Vladímir Mayakovski, un «provocador 'autorretrato': medio sombrero de copa y un guante negro clavados o pegados en una pared pintada por encima a rayas negras», así como



Vasili Kamenski, David Burliuk y Vladímir Burliuk
Tango con vacas. Poemas de ferrocemento
de Vasili Kamenski, 1914

El Lisitzki y Kazimir Malévich
Ilustración de la pintura de Malévich
Vaca y violín (c. 1913-1915) en el libro
Sobre los nuevos sistemas del arte, 1919



32. Nikolái Punin, «El apartamento nº 5» [pp. 271-272 de este volumen]. Creo que Punin hace la atribución «constructivismo de Tatlin» para distinguirlo de un modelo más intrigante de «constructivismo» ideado entre 1920 y 1922 por el Instituto de Cultura Artística.

33. Roman Jakobson, «Vospominania», en Vakar y Mijienko (eds.), óp. cit., vol. 1, p. 126.

34. Dorothea Dietrich, «Hannover», en Leah Dickerman (ed.), *Dada: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris*, Washington DC, National Gallery of Art, 2005, p. 173.

35. El acto se anunció en el periódico *Ránneie utro* [Primera Hora]. Véase Punin, «Pérvye futuristícheski bói», en Vakar y Mijienko (eds.), óp. cit., vol. 2, p. 146.

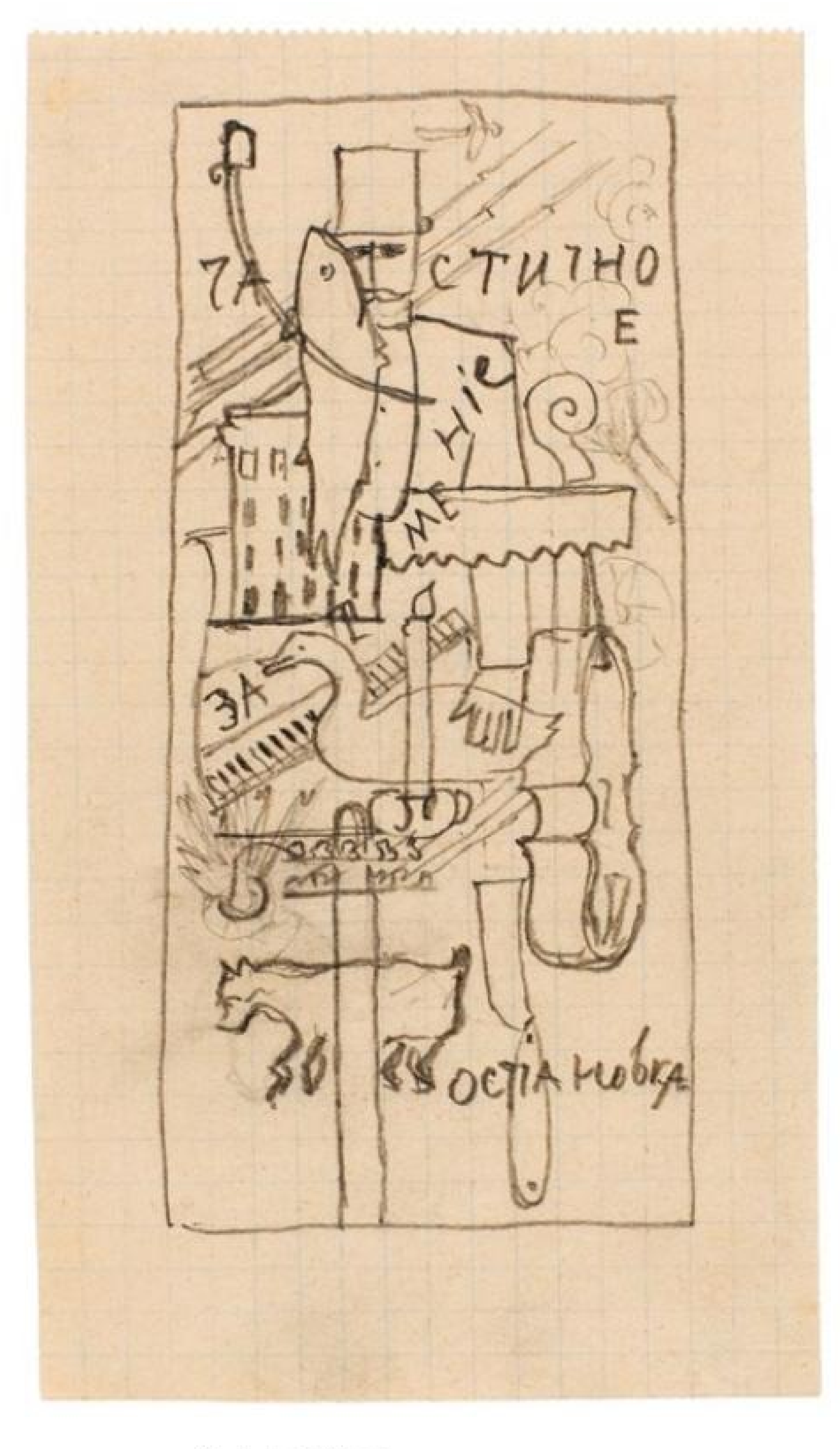
36. Malévich, «Avtobiografia», en Vakar y Mijienko (eds.), ibíd, vol. 1, p. 39.

37. Nikolái Járdzhiev, «Poezia i zhívopis», en Dugánov, Arpishkin y Sarabiánov (eds.), óp. cit., vol. 1, p. 27. En una lista de control aparecen objetos de cristal de Sofía Dymshits-Tolstaia.

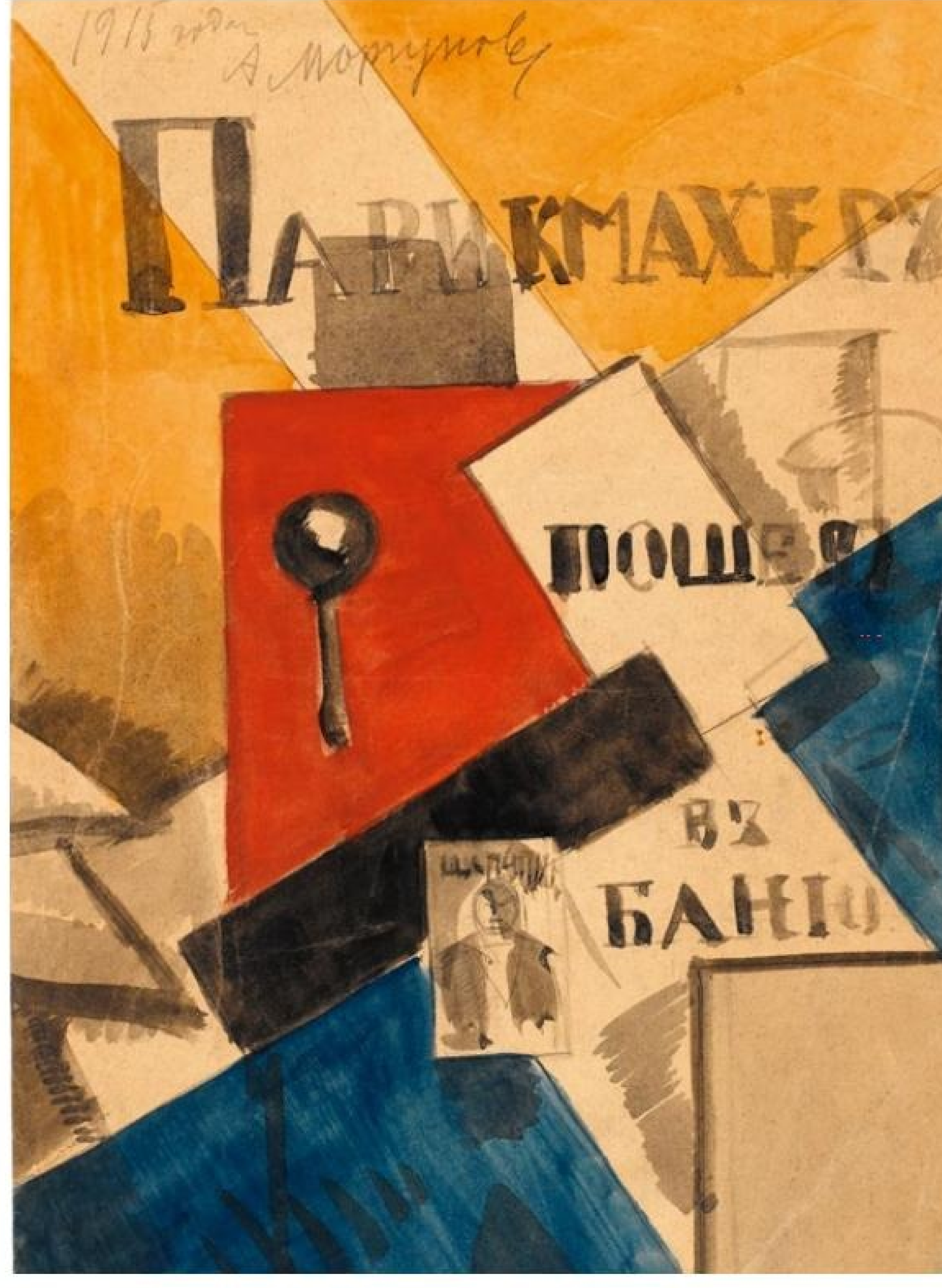
«la construcción 'cinética' de Lariónov y una 'composición mural' con una ratonera y un ratón vivo, parodia de las tendencias naturalistas del arte»[38]. A la descripción de Járdzhiev, la historiadora del arte Aleksandra Shatskij añade que la «construcción 'cinética'» era una instalación de un ventilador colocado en la pared junto a la pintura rayonista de Lariónov. Al «encenderse esporádicamente, agitaba una trenza de mujer cortada»[39]. En la instalación del poeta y artista David Burliuk había «calzones, una sopa y sus tarjetas de visita», lo cual encaja bien con los *ready-mades* de Lariónov y Mayakovski presentados en *1915*[40].

p. 54 El cuadro protodadaísta de Malévich *Composición con la Mona Lisa* (c. 1914-1915) se expuso por vez primera en *1915*[41]. Para ese lienzo y otras composiciones alógicas, el artista empleó el término «fevralismo». Aunque situado como «rival del rayonismo», en la práctica el fevralismo añadía otro ismo al todismo de Lariónov y Zdanévich[42]. Punin cita erróneamente las siguientes declaraciones de Malévich como una referencia a una exposición de 1913 y no a *1915*: «Se decidió preparar algo especial. Yo compré una reproducción de la *Gioconda* en Avantso y, después de pegarla en un lienzo, hice un fondo cubista, inserté una colilla en lugar de los labios e hice una inscripción, 'Piso en alquiler', que la cruzaba»[43]. Esa descripción prometía una obra mucho más cercana, en su grado de picardía, a *LHOOQ* de Duchamp. Sin embargo, en lugar de poner en práctica la mofa utilizada por Duchamp unos años más tarde en esa obra, en *Composición con la Mona Lisa* Malévich no decidió reciclar una obra de arte antigua en un nuevo icono moderno, sino negarla mediante un eclipse. Para él, resultó el *ready-made* más indicado para practicar un teatro de la sustitución, una victoria sobre lo antiguo. Las palabras «eclipse parcial» se superponen parcialmente a un rectángulo negro que se cierne sobre la imagen de la *Mona Lisa* como «un telón en un acto en el que se ha logrado la victoria»[44]. La tela *Cuadrado negro*, nacida de un cuadrado negro en un telón y ano-
p. 33 tada «núm. 1» por Malévich, tiene el hechizo de la *Mona Lisa*. Igual que el lienzo de Leonardo, es enigmática; presenta, en palabras de T. J. Clark, demasiados «indeterminables» y encierra un deseo de copiar, multiplicar
p. 55, 57 y de pedir permiso para copiar[45].

Por consiguiente, parece lógico que *Cuadrado negro* (1915) se realizara en julio, poco después que *Composición con la Mona Lisa*. En una carta escrita aproximadamente en esa época, Malévich se queja de que nadie se haya «fijado» en sus «nuevas» ideas para *Victoria sobre el sol*[46]. Su descontento podría haber provocado no solo que transformara en cuadros composiciones creadas para *Victoria sobre el sol*, sino que utilizara el término *suprematismo* como acto de distanciamiento de la equivalencia



Kazimir Malévich
Composición alógica 3
(estudio para el cuadro *Un inglés en Moscú*), 1914



Alekséi Morgunov
Estudio para *El barbero se fue a los baños públicos*,
1915

38. Íd.

39. Shatskij, *Black Square*, óp. cit., p. 22.

40. Íd.

41. Shatskij concluye que la fecha de 1914 aceptada hasta entonces para *Composición con la Mona Lisa* es «errónea»; y la data en 1915. Véase Shatskij, *Black Square*, óp. cit., p. 18.

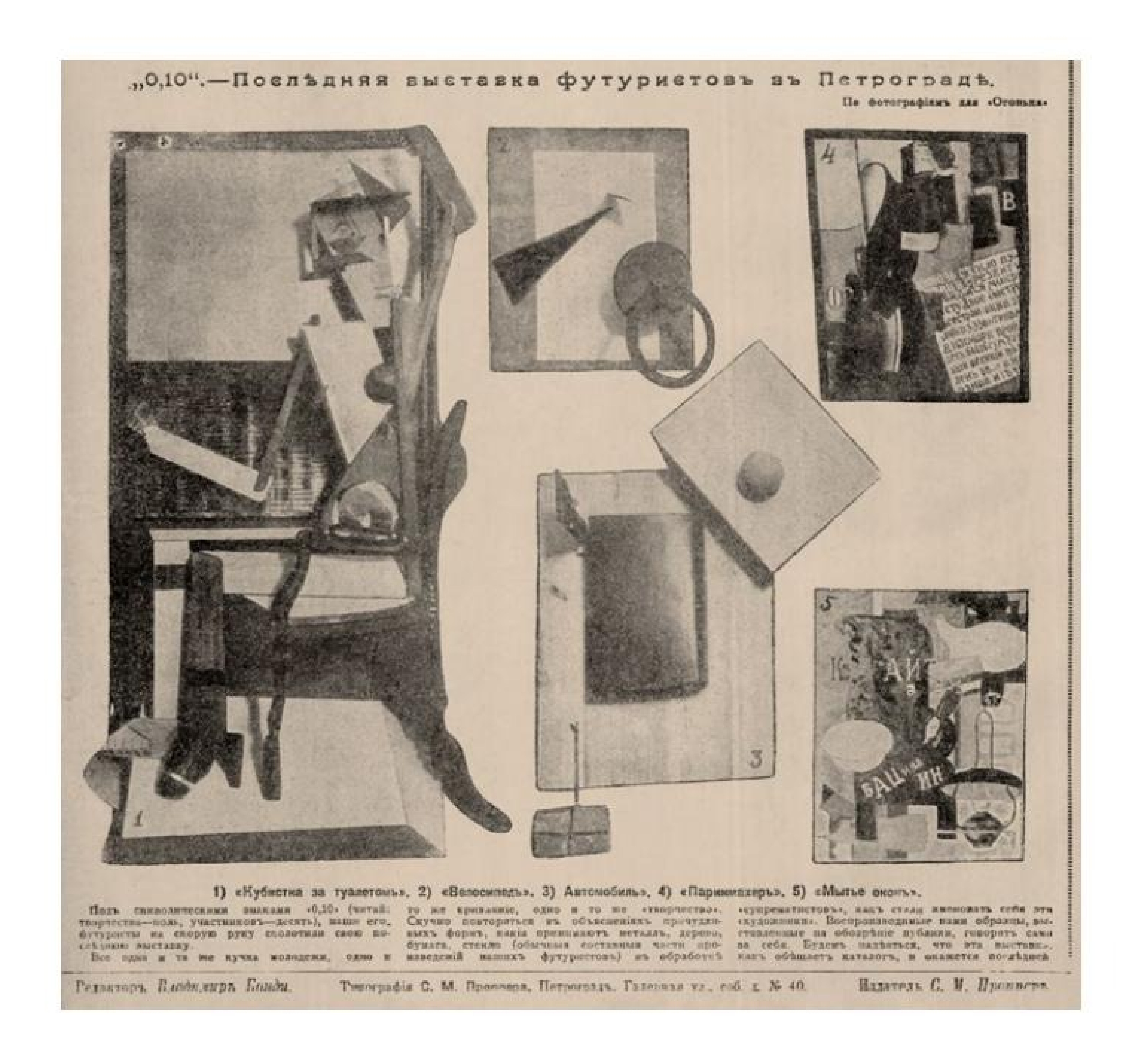
42. Este cuadro no volvió a exponerse hasta 1980. Sobre el fevralismo, véase ibíd., pp. 1-33.

43. Punin, «Pérvye futuristícheski bói», óp. cit., p. 145.

44. Malévich a Matiushin, 27 de mayo de 1915, en Vakar y Mijienko (eds.), óp. cit., vol. 1, p. 66.

45. Sobre la turbulenta recepción de *Cuadrado negro* por parte de los compañeros de Malévich, véase mi obra *Malevich and Film*, New Haven, Yale University Press, 2002, pp. 9-13.

46. Malévich a Matiushin, c. principios de junio de 1915, en Vakar y Mijienko (eds.), óp. cit., vol. 1, p. 67.


„0,10".—Послѣдняя выставка футуристовъ въ Петроградѣ.

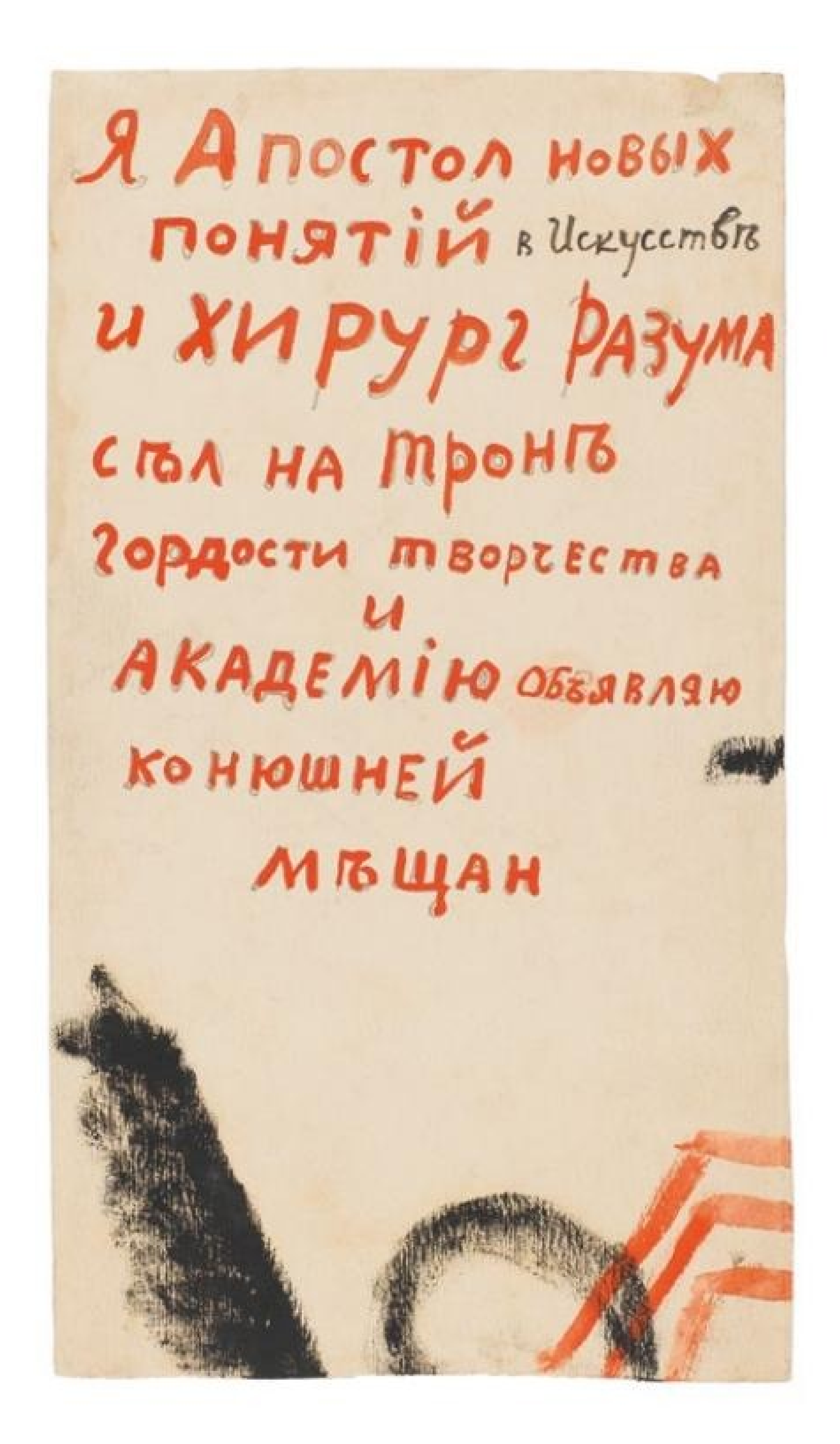
1) «Кубистка за туалетомъ». 2) «Велосипедъ». 3) Автомобиль». 4) «Парикмахеръ». 5) «Мытье оконъ».

de multiismos, del todismo y, en última instancia, de la supremacía de Lariónov en la vanguardia rusa. Poco antes de la inauguración de *La última exposición futurista de pintura. 0,10,* en la que *Cuadrado negro* se mostró por primera vez, Malévich todavía se refería al concepto de un cuadrado negro como un telón, más que como una composición: «Un telón que representa un cuadrado negro es el embrión de todas las posibilidades y en su desarrollo adquiere una gran fuerza; es precursor de un cubo y una esfera, sus desintegraciones arrastran una cultura impresionante en la pintura, en la ópera marcaba el principio de la victoria»[47]. El empleo que hace Malévich de la palabra rusa *shar* (esfera o globo) indica que consideraba el cuadrado negro como una «marca» mundial abierta a la multiplicación *ad infinitum*.

En *0,10, Cuadrado negro* se instaló teatralmente en un rincón, apartado de los lienzos aglutinados de Malévich, lo que subrayaba su carácter objetual y lo situaba en competencia con otra invención de gran influencia: los *Contrarrelieves de esquina* de Tatlin. En el folleto que escribió para la exposición, Malévich asegura, con cierta dosis de egocentrismo anárquico: «Me he transformado en el cero de la forma y me he rescatado del *ridículo cenagal*

Anónimo
«0, 10. La última exposición futurista en Petrogrado», ilustración de *Ogoniok*, nº 1, 1916

Kazimir Malévich
Soy apóstol de nuevos conceptos artísticos, 1916



del arte académico»[48]. A continuación pasa a referirse a *Cuadrado negro*, parafraseando a Roland Barthes, como el «grado cero de la pintura»[49]. Del mismo modo, Malévich pretendía bautizar una publicación periódica, vinculada a su grupo y lanzada en 1916, con el nombre de *Cero*[50]. Entre eso y la elocuente conclusión de Punin de que «en el suprematismo la pintura europea convergió para morir», Malévich fue a parar al mismo terreno que los dadaístas de Zúrich, que eligieron el término *dadá* por «ser apropiado como emblema para 'empezar de cero'»[51]. Y compartían ese terreno con la *Fuente* (1917) de Duchamp, que acabaría cavando la fosa de la pintura.

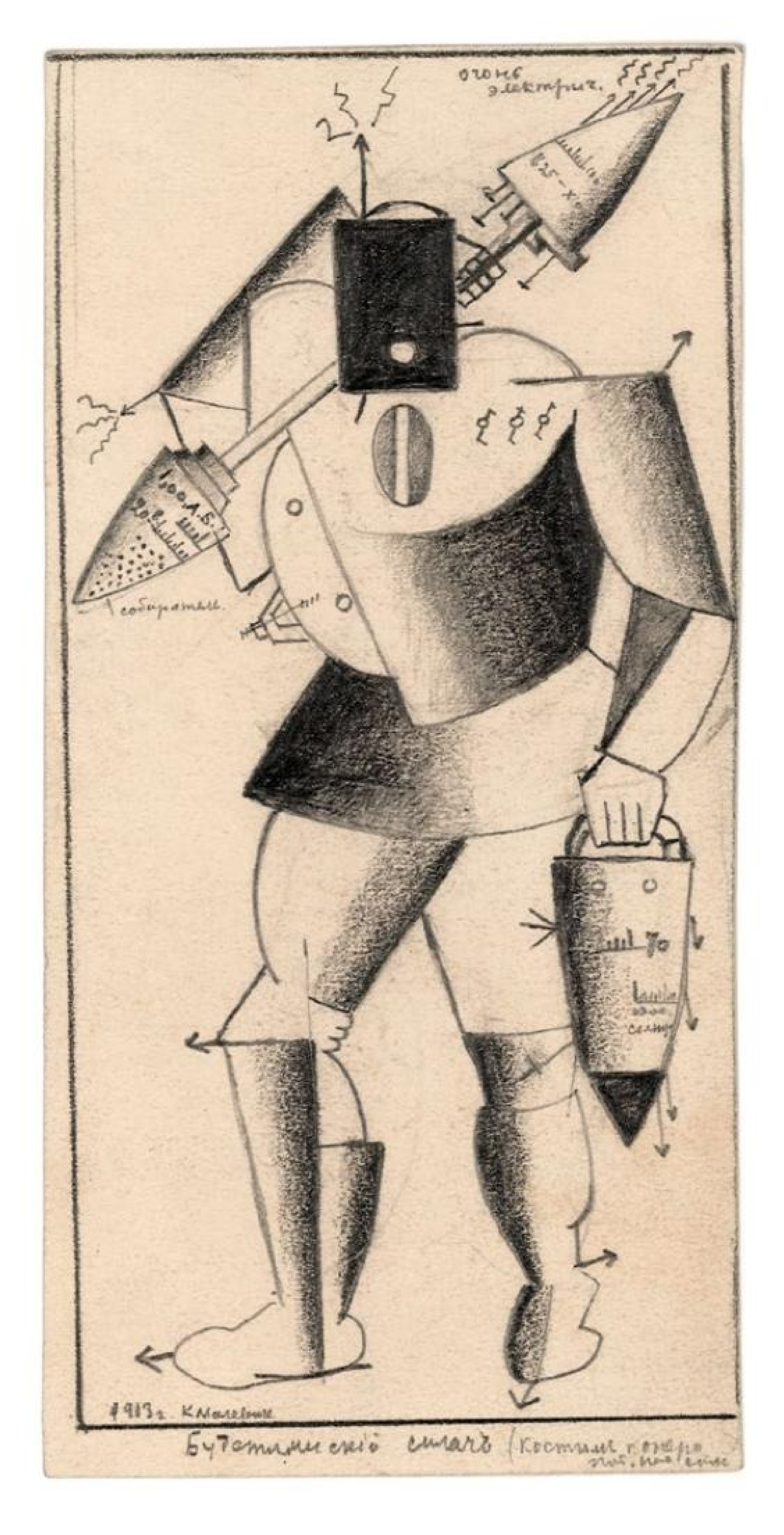
47. Ibíd. Sobre *0,10*, véase Charlotte Douglas, «0-10 Exhibition», en Barron y Tuchman (eds.), óp. cit., pp. 34-40.

48. Malévich, «From Cubism and Futurism to Suprematism. The New Painterly Realism, 1915», en Bowlt (ed.), óp. cit., p. 118; las cursivas están en el original.

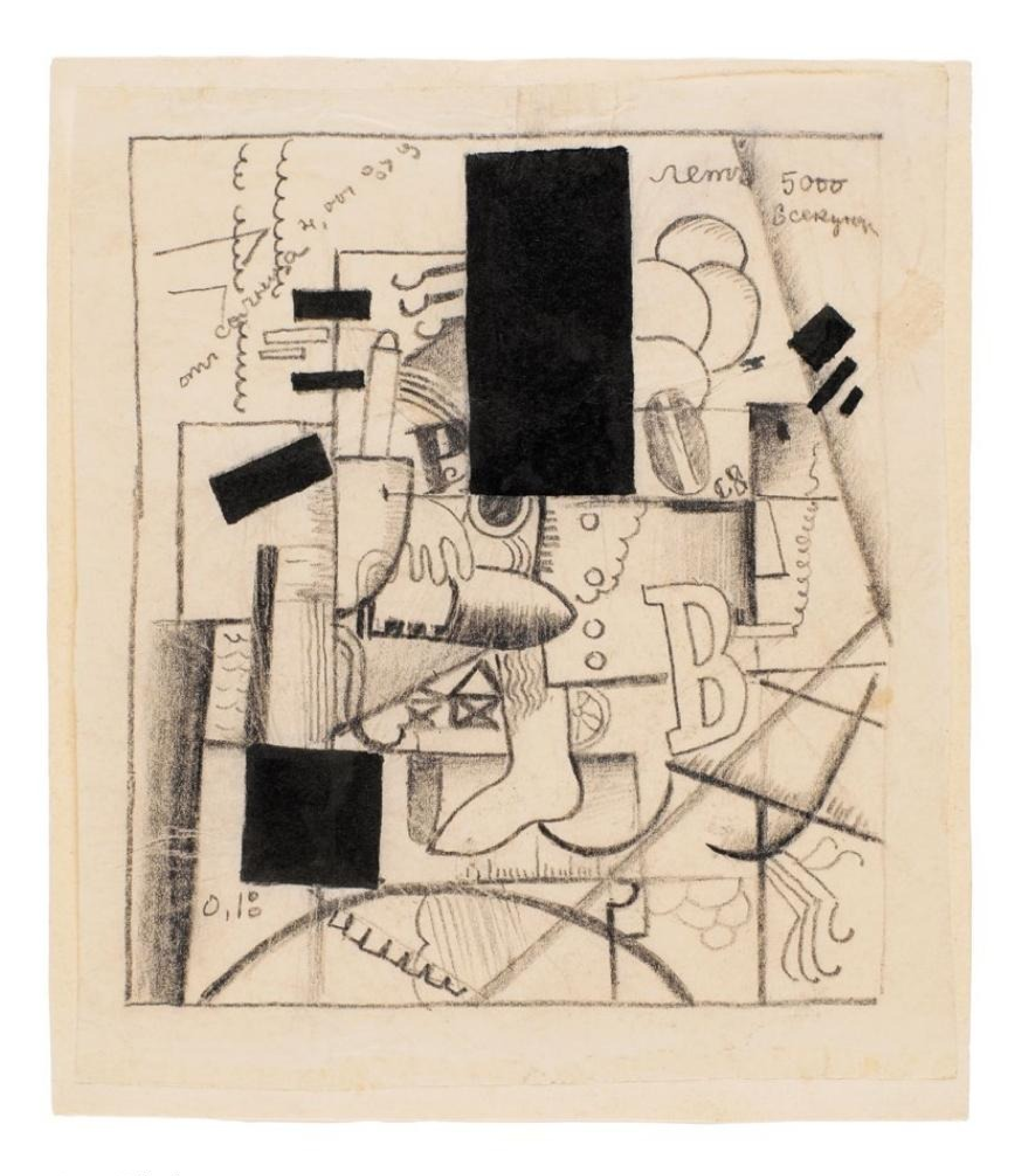
49. Al introducir el concepto del «grado cero de la escritura», Barthes pensaba en una auténtica escritura revolucionaria, en contraste con la escritura sumisa de los revolucionarios.

50. Malévich a Matiushin, 29 de mayo de 1915, en Vakar y Mijienko (eds.), óp. cit., vol. 1, p. 66. Acabó llamándose *Supremus*. La polémica entre Malévich y Tatlin y sus colaboradoras Popova y Udaltsova provocó la aparición de Malévich en la exposición de Tatlin *El almacén* (1916) con «0,10» escrito en la frente y una nota en la espalda que decía: «Yo, el apóstol de los nuevos conceptos del arte y el cirujano de la razón, me he sentado en el trono del orgullo artístico y declaro que la academia es una cuadrilla de filisteos». Véase Varvara Stepánova, «V epitsentre avangarda», en *Chelovek ne mozhet zhit bez chuda: pisma, poeticheskie opyty, zapiski judozhnitsy*, Moscú, Sfera, 1994, p. 61.

51. Nikolái Punin, «Vyjod Malévicha», en Irina Nikolaevna Púnina y Vasili Rakitin (eds.), *O Tátline*, Moscú, RA, 1994, p. 52; y Leah Dickerman, «Zurich», en Dickerman (ed.), óp. cit., p. 33.



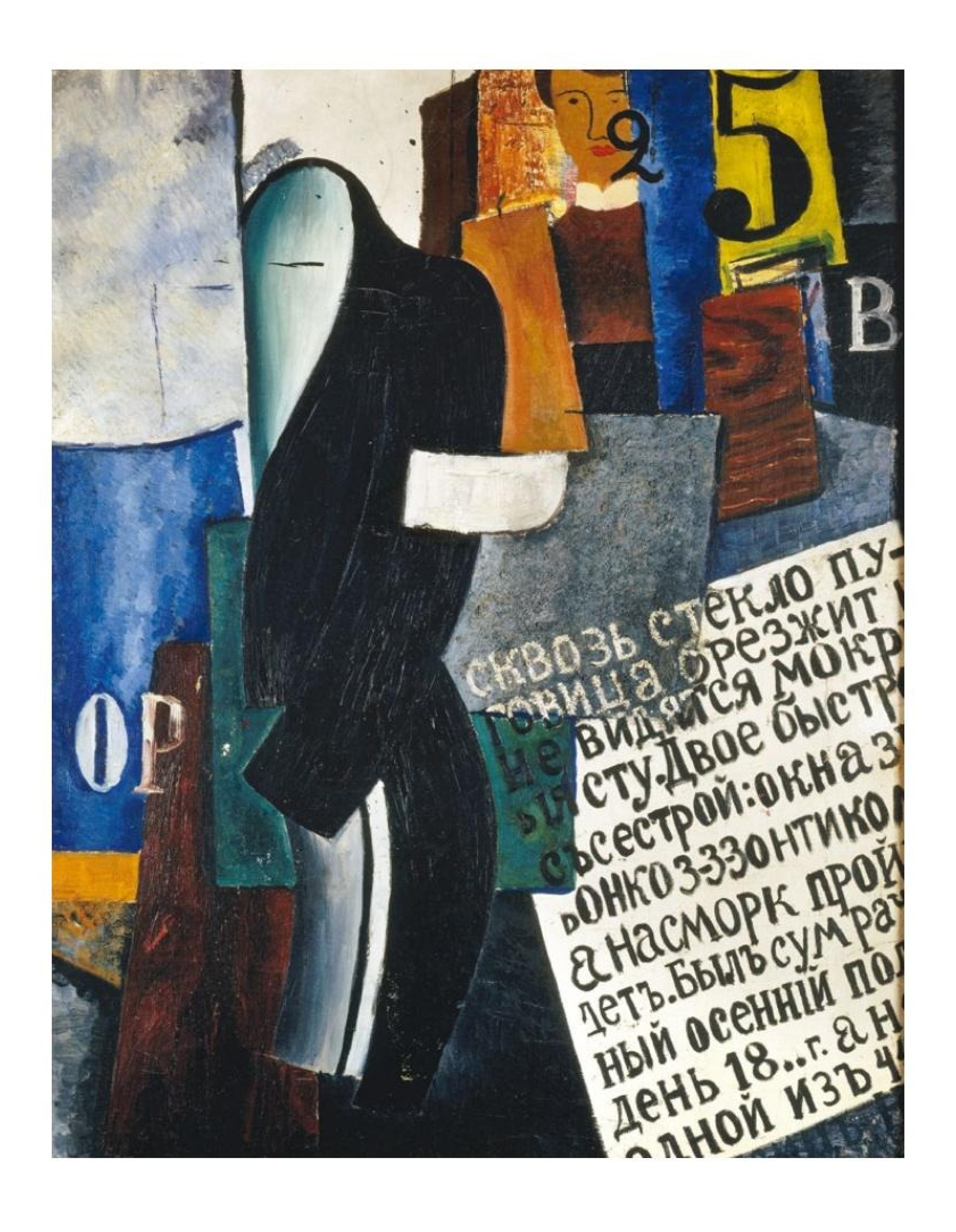
Kazimir Malévich
Diseño de vestuario para
Victoria sobre el sol (*Forzudo budetlianin*), 1913



Kazimir Malévich
Diseño del telón de la ópera
Victoria sobre el sol, 1913



Olga Rázanova
En la calle, 1915


Iván Puni
Barbero, 1915



Iván Kliun
Autorretrato con una sierra (Composición no objetiva), 1914


Alekséi Morgunov
El taller del aviador, 1913





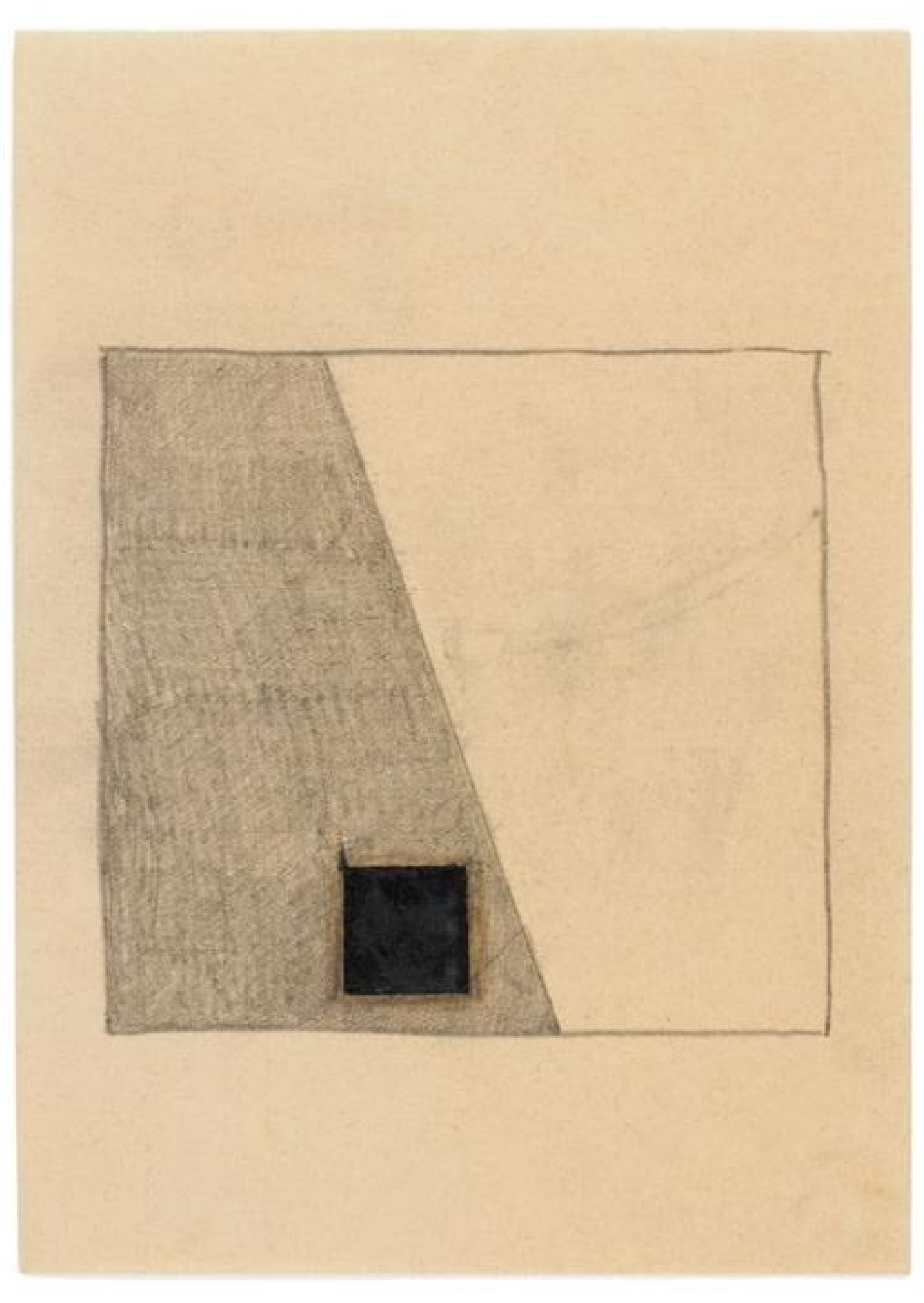
Vera Péstel
Naturaleza muerta con rojo, 1915-1916

Mijaíl Menkov
El tranvía 6, 1914


НЕ ВЫСОВЫВАТЬСЯ
232



Iván Puni
Composición, 1916



Kazimir Malévich
El suprematismo: un cuadrado en una superficie diagonal, 1915

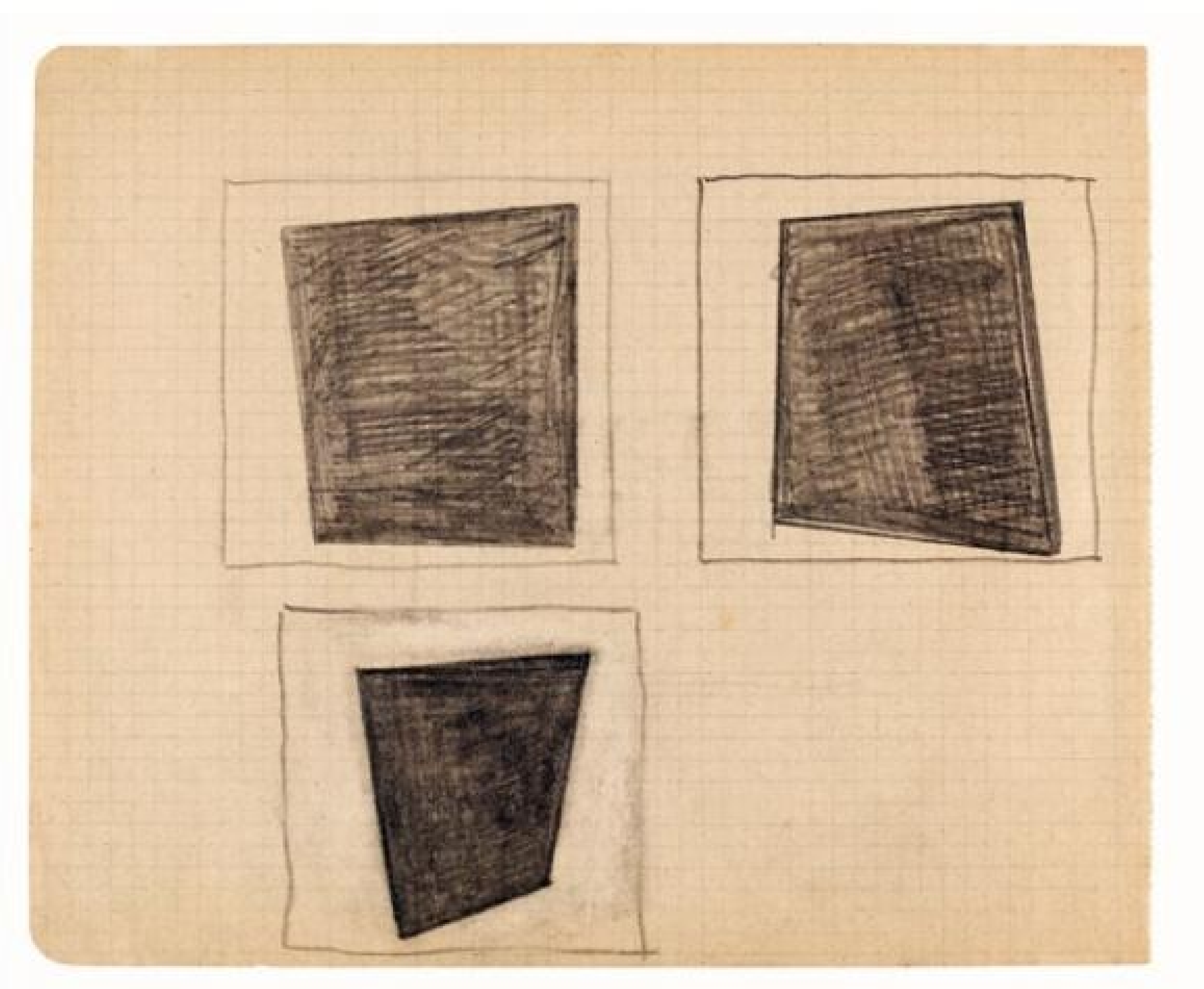


Aleksandr Ródchenko
Dibujo Línea y compás, 1915


ЧАСТИЧНОЕ
ЗАТМЕНІЕ
ПЕРЕДАЕТСЯ КВАРТИРА
въ Москвѣ
Малевичъ

Kazimir Malévich
Composición con la Mona Lisa, c. 1914-1915



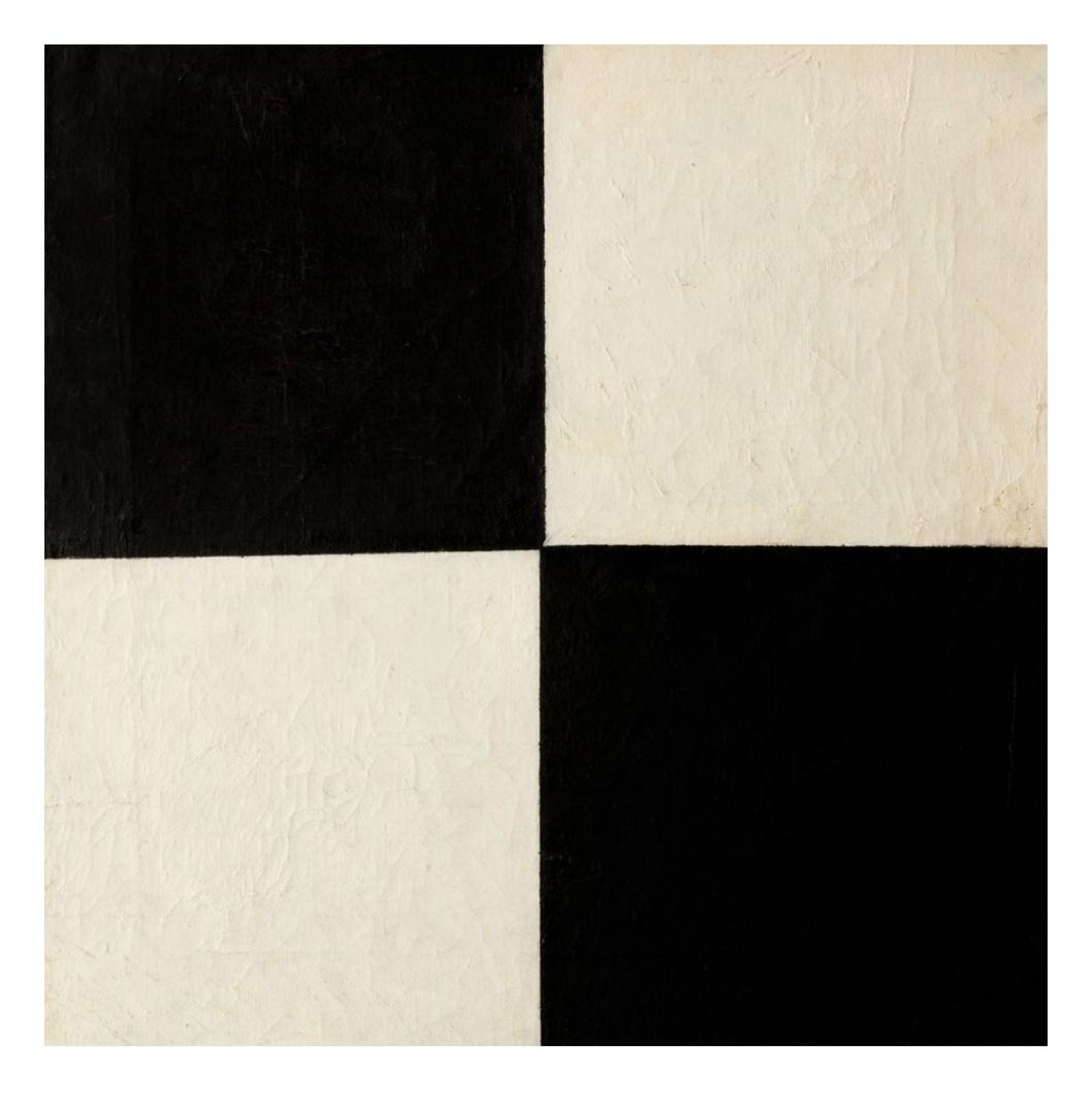


Iván Puni
Composición (La corte del entendimiento), 1915-1916

Kazimir Malévich
Tres cuadrángulos irregulares, c. 1915-1916



Alekséi Morgunov
Composición nº 1, 1916-1917



Kazimir Malévich
Cuatro cuadrados, 1915



Vladímir Tatlin
Relieve pictórico, c. 1914



Iván Puni
Relieve, 1915


1914
Maniobras de un batallón de
cazadores en las montañas
del Harz. Asalto.

La guerra universal

Qué equivocación por parte de un hombre de guerra; tenemos también aquí un error al dirigir la fuerza devastadora no hacia las formas de la vieja cultura, sino hacia la destrucción de un cuerpo.

Kazimir Malévich a Mijaíl Matiushin,
4 de abril de 1916

Gustav Klutsis
Carne de cañón, 1921

El estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914 intensificó la conciencia que tenían los rusos de la importancia política de su revuelta cultural. Malévich declaró: «Deberíamos utilizar la guerra para preparar una desintegración definitiva del academicismo»[52]. En colaboración con Mayakovski, diseñó carteles políticos en contra de la guerra imitando las litografías populares conocidas como *lubki* que, con un tono de mofa despiadada vinculado a ese formato, movilizaban a sus campesinos para una lucha implacable contra la agresión alemana. El solemne *Cuadrado negro*, pintado en 1915, reflejaba su «ansiedad» y su «deseo de resistir»; se convirtió en su emblema en contra, al mismo tiempo, de la guerra y del arte[53]. Ese mismo año, la afirmación de Duchamp de que la guerra produciría «un arte directo y severo» no solo anunciaba la llegada de su *Fuente*, sino que ofrecía una descripción adecuada del lienzo revolucionario de Malévich[54]. La guerra encontró su eco en las exposiciones *Tranvía V*, organizada para ayudar a un hospital abierto en Petrogrado, y *0,10*, que en su promesa de ser «la última exposición futurista» marcaba una separación definitiva del militarismo del futurismo italiano. Como en el caso de los dadaístas de Zúrich, cuya formación fue un fenómeno antibelicista, la conciencia de los artistas rebeldes rusos hacía hincapié en «el campo de batalla» y el cultural, o el espacio que la historiadora del arte Leah Dickerman describe,

52. Malévich a Matiushin, 13 de septiembre de 1915, en Vakar y Mijienko (eds.), óp. cit., vol. 1, p. 69.

53. Ibíd. En 1915, Iliá Zdanévich empezó a trabajar de corresponsal de guerra para el periódico de Petrogrado *Rech* (Habla), y Le Dantiu y Lariónov se marcharon al frente. Zdanévich también escribió poemas de guerra.

54. Marcel Duchamp, citado en Matthew S. Witkovsky, «Chronology», en Dickerman (ed.), óp. cit., p. 422.

en referencia a los artistas dadá, como el lugar donde «el arte se imagina de un modo cuasimilitar»[55]. Dickerman cita a continuación a Richard Huelsenbeck: «El objetivo era rehacerse con el molde de un soldado, 'hacer literatura con una pistola en la mano'»[56]. Varias cartas que Malévich escribió a Matiushin desde el frente transmiten ese tipo de contexto para la creatividad: «Estoy sentado en el frente escribiendo sobre cubismo entre el traqueteo, el fragor y el estruendo de las hélices. Voy a presentarlo como un arma que nos ha borrado de la mente la concepción de una cosa como algo completo»[57]. La sustitución que hace Malévich de un término militar por un estilo artístico, así como la alusión a la distorsión y la fragmentación del cuerpo humano propias del cubismo, encajan convincentemente en la fórmula de Huelsenbeck.

La respuesta de Kruchónij a la guerra lo impulsó de inmediato, de nuevo en colaboración con Jlébnikov, a escribir *Ópera bélica*, una continuación inconclusa de *Victoria sobre el sol* que debía «desenmascarar al guerrero Guillermo II y su camarilla»[58]. Después de entrar a formar parte de la sociedad Supremus de Malévich —más tarde lo describiría como «un ecoartista» que «por vez primera» ofrecía «una ración (un mínimo) de pintura y rayas»—, Kruchónij aplicó el reduccionismo del suprematismo a un manual, *La guerra universal* (1916)[59]. La cubierta blanca del libro, por lo demás vacía, presenta el signo duro cirílico utilizado para marcar las formas masculinas de algunas formas verbales y de los nombres, incluidos los propios. Por aquel entonces se proponía ya la erradicación de ese signo, lo cual para Kruchónij indicaba un cambio lingüístico que había que perseguir sin descanso. El signo duro, junto al título del libro, da a entender que la guerra es un invento masculino. En el interior, *La guerra universal*

pp. 64-65

Kazimir Malévich (diseño) y
Vladímir Mayakovski (texto)
«El carrusel de Guillermo», 1914

Kazimir Malévich (diseñado) y
Vladímir Mayakovski (texto)
«Miren, miren, cerca del Vístula: los cuerpos alemanes se hinchan y no se encuentran demasiado bien», 1914

Kazimir Malévich
Guerra, 1914

55. Leah Dickerman, «Introduction», en Dickerman (ed.), ibíd., p. 8.

56. Ibíd.

57. Malévich a Matiushin, 6 de noviembre de 1916, en Vakar y Mijienko (eds.), óp. cit., vol. 1, p. 97. Junto con Malévich, varios artistas vanguardistas se marcharon al frente, entre ellos Lariónov y Le Dantiu.

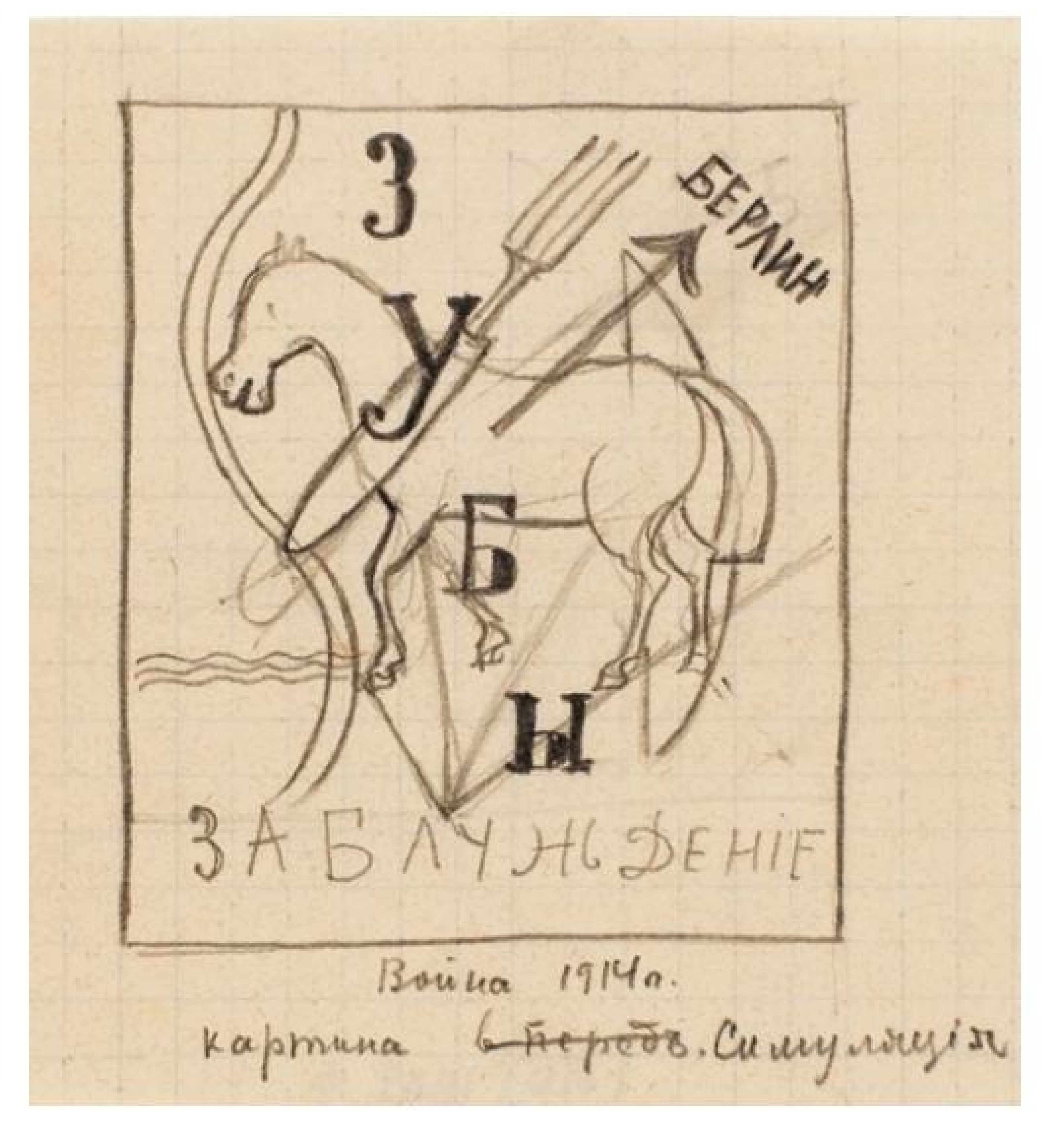
58. Alekséi Kruchónij, «O voiné», en Nina Gurianova (ed.), *K istori rússkogo futurizma: vospominania i dokumenty*, Moscú, Gileia, 2006, p. 238. La ópera quedó sin terminar.

59. Alekséi Kruchónij, «Nosoboika» (1917), en Vakar y Mijienko (eds.), óp. cit., vol. 2, p. 109.

ВИЛЬГЕЛЬМОВА КАРУСЕЛЬ.

„Подъ Парижемъ на краю
Лупятъ армію мою,
А я кругомъ бѣгаю
Да ничего не сдѣлаю".









Alekséi Kruchónij
Ilustraciones para el libro
La guerra universal,
Petrogrado, 1916

consta de doce collages en color acompañados de poemas transracionales mínimos que hacen referencia a la guerra en curso, así como al «mundo de guerras interplanetarias que se avecina», que Kruchónij situaba, como había hecho Malévich, en una simbiosis de guerras culturales y reales[60]. Su introducción aclama al arte no objetivo (la «pintura transracional», en sintonía con el «lenguaje transracional»), en lugar del suprematismo. Sin embargo, los collages de Kruchónij se alejan de la geometría estricta de Malévich. Se alinean con la no objetividad de Olga Rózanova, más anárquica en cuanto a la forma, y yuxtaponen términos como *explosión, destrucción* y *batalla,* evocando fragmentos de cristales rotos y esquirlas de proyectiles.

pp. 66-67

Para el libro *La guerra* (1916), Kruchónij se confinó en el componente verbal del álbum y dejó que fuera Rózanova quien representara el arsenal visual. La cubierta repite las formas de los collages de *La guerra universal*, mientras que las páginas interiores mezclan motivos y estilos

60. Kruchónij, «O voiné», óp. cit., pp. 238-239.

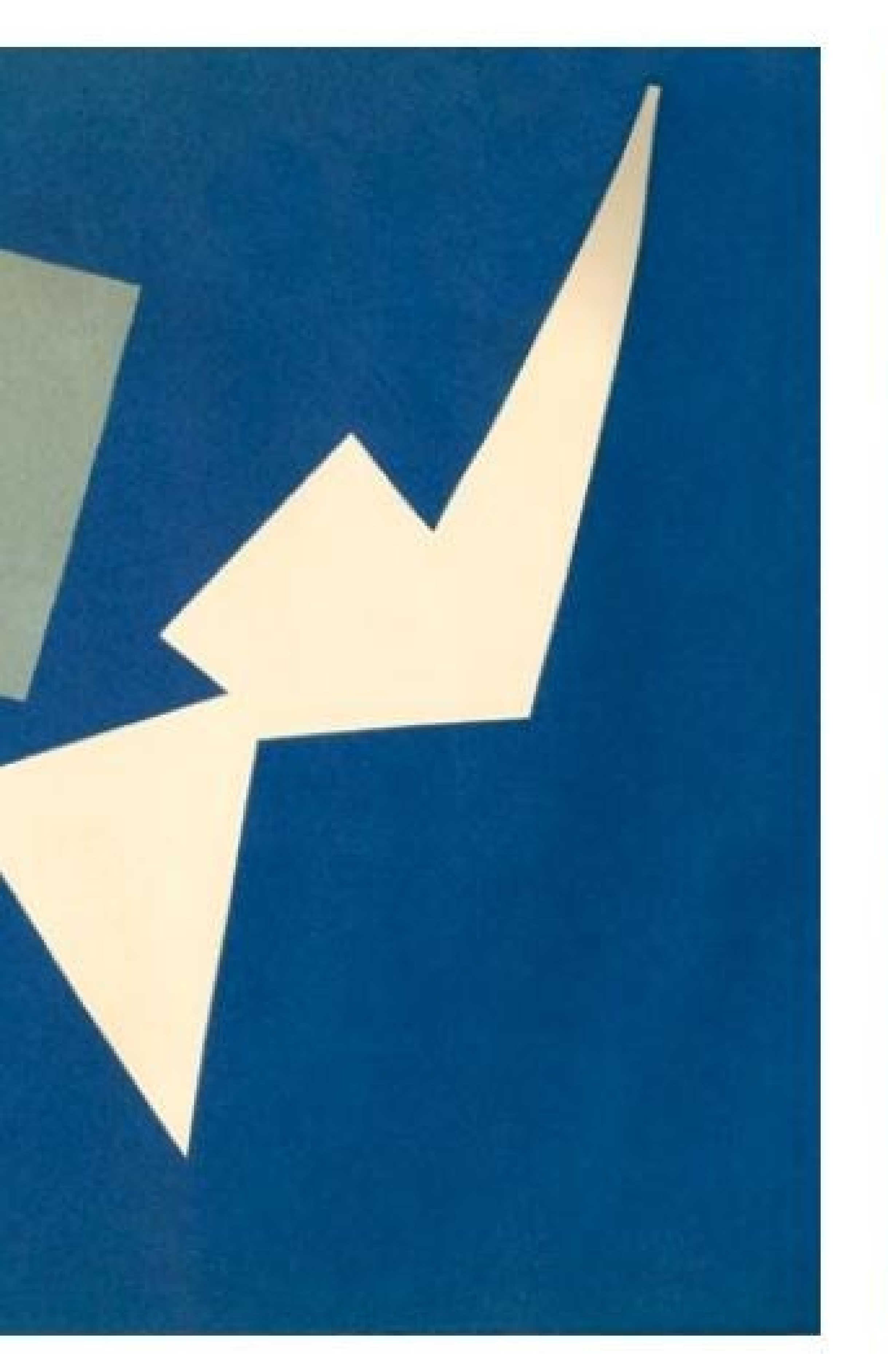
61. Por ejemplo, véase Borís Arvátov, «Ekspressionizm kak sotsiálnoie yavlenie», *Kniga i revoliutsia*, 6, nº 18, 1922, pp. 27-29.

62. Kruchónij, «O voiné», óp. cit., p. 239.

63. Nikolái Punin, «Vyderzhki iz statéi N. Púnina», en Púnina y Rakitin (eds.), óp. cit., p. 25; y Nikolái Punin, «Iz písem N. Púnina A. Arens» (1920), en Púnina y Rakitin (eds.), ibíd., p. 13.

64. Kruchónij, «V nogu s epojoi (Futuristy i oktiabr'), en Gurianova (ed.), *K istori rússkogo futurizma*, óp. cit., p. 138.

65. Término tomado de Punin, «El apartamento nº 5», en Púnina y Rakitin, óp. cit.




del primitivismo de la artesanía popular con el expresionismo (el estilo al que más tarde se enfrentarían tanto los artistas rusos como los dadaístas) y la geometría, en sintonía con los principios del todismo[61]. Goncharova había sido la primera en apropiarse de la imaginería apocalíptica para interpretar la guerra en su álbum en blanco y negro *Imágenes místicas de la guerra* (1914). Lo concibió, sin duda, en respuesta a la llamada a filas de Lariónov, que regresaría del frente herido. Para *La guerra*, Kruchónij hizo el gesto radical de incluir reportajes bélicos de la prensa contemporánea sobre «pesadillas» y «tácticas bélicas específicas» (léase «crueles»)[62].

En 1916, en conversación con Tatlin, Punin (cuya expresión «la conciencia desgarrada» refleja adecuadamente cómo se sentía el entorno vanguardista de la época) habló del «carácter socialista del futurismo» que se manifiesta «no en ser para todos los trabajadores, sino en el hecho de que la totalidad de los planteamientos estéticos ideados por el socialismo se ha invertido y expresado en el arte futurista»[63]. Con un argumento parecido, Kruchónij afirmó: «Los hombres del futuro [*budetliane*] empezaron su ofensiva en 1911-1912, los años del nuevo recrudecimiento de la lucha por la liberación del proletariado»[64]. Así, apenas un año antes de la revolución rusa, un todismo protodadá estaba «transformándose» en una práctica artística que se situaba explícitamente en los términos políticos de las «tendencias de izquierda»[65].

ВОЙНА

РѢЗЬБА О. РОЗАНОВОЙ
СЛОВА А. КРУЧЕНЫХ

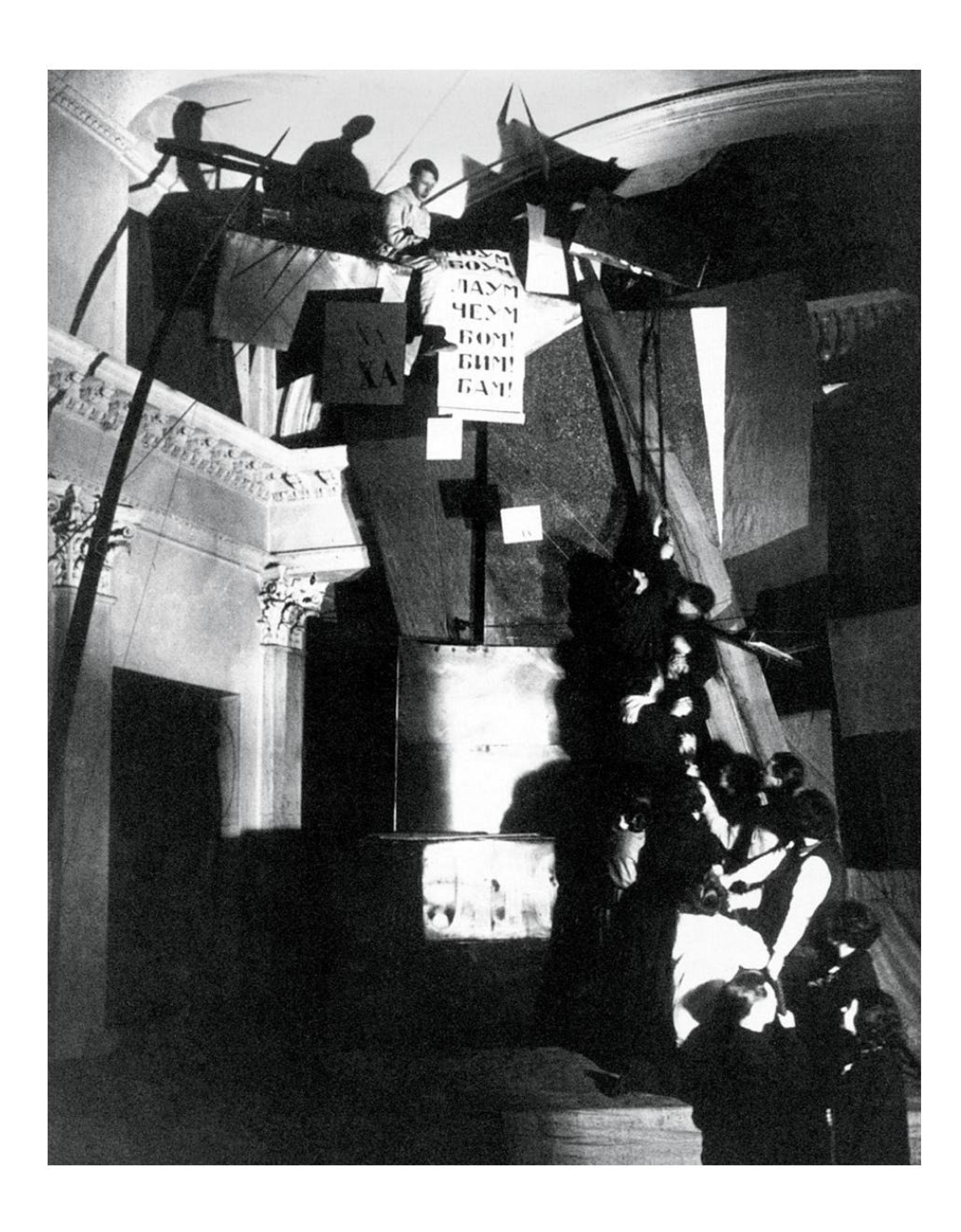






Olga Rózanova
Cubierta del libro *La guerra*
de Alekséi Kruchónij, 1916

Olga Rózanova
Ilustraciones para el libro *La guerra*
de Alekséi Kruchónij, 1916


БОУМ
ЛАУМ
ЧЕУМ
БОМ!
БИМ!
БАМ!
ХА
ХА

Revoluciones: ¡da, da! – ¡net!, ¡net!

Vladímir Tatlin
Escenografía para *Zanguezi* de Velimir Jlébnikov, Museo de Cultura Material, Leningrado, 1923

Para todos los síes, el dadá ve simultáneamente los noes. El dadá es un sí-no.
Theo van Doesburg, *What Is Dada?*, 1923

En Rusia surgió una fuente combativa de fundadores del dadá [...] en la revolución.
Abram Efros, «El dadá y el dadaísmo», 1923[66]

En 1921, antes de la afirmación de Abram Efros que aparece encima de estas líneas, Jakobson aseguró que los rusos habían viajado hacia la revolución de octubre de 1917 «mediante una ejecución de la violencia de la forma artística» que en Occidente había culminado en la *Fuente* de Duchamp (1917)[67]. Unos autorretratos fotográficos realizados por separado en 1917 por Duchamp y Gustav Klutsis ilustran diferencias y similitudes entre la modernidad rusa y la europea que en aquel año convergieron en el terreno de la mentalidad revolucionaria dadaísta. Duchamp, dadaísta neoyorquino, vestido con un traje elegante y fumando su pipa tranquilamente, y Klutsis, soldado de la revolución, posan para una «fotografía con truco de espejos» en la que «cada uno se clona en cinco, sentados en torno a una mesa y mirándose a sí mismo [*sic*]. En cada caso aparece uno de ellos visto pp. 70-71 desde cinco puntos en una única foto»[68]. Las diferencias externas entre Duchamp y Klutsis subrayan el hecho de que, si bien europeos y rusos coincidían en sus planteamientos contra la clase dominante (expresados a menudo mediante payasadas) por un lado había «nihilismo burgués» y «anarquismo», y por el otro se buscaba la «realización de problemas revolucionarios» y la «conexión con los trabajadores»

66. Abram Efros, «Dada i dadaizm», *Sovremenyi západ*, nº 3, 1923, pp. 118-125.

67. Roman Jakobson, «Letters from the West. Dada», *Véstnik teatra*, nº 82, 1921, en Krystyna Pomorska y Stephen Rudy (eds.), *Language and Literature*, Cambridge (Massachusetts), Belknap, 1987, p. 39.

68. Tomo prestada la descripción de «Anarchy, Politics, and Dada», de Allan Antliff, donde se cuenta la historia de cómo Henri-Pierre Roché, Duchamp y Francis Picabia hicieron fotografías de ese tipo en la neoyorquina Rockaway Beach en 1917. Allan Antliff, «Anarchy, Politics, and Dada», en *Making Mischief. Dada Invades New York*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1997, p. 220.



(en palabras del «bolchevique de la pintura» George Grosz)[69]. No obstante, el hecho de que la crítica de la cultura y la del régimen encontraran expresión en fotografías con la misma composición significa que los principios dadaístas habían empezado a fecundar la política real y a expandir las ambiciones internacionales del movimiento.

Kruchónij y Jlébnikov, los autores de *Victoria sobre el sol*, promotores de la conciencia nihilista en la vanguardia rusa, habían reaccionado con prontitud a la revolución de febrero de 1917. Varios meses después, en el Cáucaso, el primero de ellos escribió que, de haber estado en Petrogrado o en Moscú, se habría unido a las barricadas con «fogosidad»[70]. Por entonces dio su veredicto sobre el arte y la política contemporáneos: «¡Nuestra época es un cero! [...] El mundo no solo se ha remodelado (los futuristas, el *sdvig* [cambio], el sinsentido), sino que se ha echado a perder. ¿Qué queda? Nada. ¿Qué vendrá? Algo más allá del cero»[71]. Kruchónij veía en la Revolución de Febrero lo mismo que en la

66. Abram Efros, «Dada i dadaizm», *Sovremenyi západ*, nº 3, 1923, pp. 118-125.

67. Roman Jakobson, «Letters from the west. Dada», *Véstnik teatra*, nº 82, 1921, en Krystyna Pomorska y Stephen Rudy (eds.), *Language and Literature*, Cambridge (Massachusetts), Belknap, 1987, p. 39.

68. Tomo prestada la descripción de «Anarchy, Politics, and Dada», de Allan Antliff, donde se cuenta la historia de cómo Henri-Pierre Roché, Duchamp y Francis Picabia hicieron fotografías de ese tipo en la neoyorquina Rockaway Beach en 1917. Allan Antliff, «Anarchy, Politics, and Dada», en *Making Mischief. Dada Invades New York*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1997, p. 220.

69. George Grosz, «K moim rabótam», *LEF*, nº 2, 1923, pp. 27, 30. La descripción de Grosz es del mecenas Harry Count Kessler, citada en John Wilett, *Art and Politics in the Weimar Period. The New Sobriety, 1917-1933*, Nueva York, Pantheon Books, 1978, p. 51.

70. Kruchónij, «O Maléviche», en Vakar y Mijienko (eds.), óp. cit., vol. 2, p. 111.

71. Ibíd.

72. Vladímir Márkov, *Russian Futurism. A History*, Berkeley, University of California Press, 1968, p. 342.

73. Kruchónij, «V nogu s epojoi (Futuristy i Oktiabr')», óp. cit., p. 144.

74. En sus memorias, Zdanévich escribe: «Mirásemos adonde mirásemos, veíamos lo nuevo,

guerra: un campo de cultivo para el distanciamiento (*ostranenie*, término acuñado por Shklovski en 1917) y los cambios [*sdviguí*]; esto es, conceptos formalistas eran catapultados a la política cuando las «violaciones y distorsiones conscientes de la estética tradicional» a cargo de los artistas y poetas vanguardistas se manifestaban en la vida real[72]. Jlébnikov reaccionó ante la Revolución de Febrero con más agresividad. Se mofó del primer ministro del Gobierno provisional, Aleksandr Kérenski, al que prometió «una bofetada en nombre de toda Rusia» y a modo de travesura llamó al Palacio de Invierno y se hizo pasar por representante de la Academia de las Artes[73]. Iliá Zdanévich, en cambio, hizo gala de la astucia que lo caracterizaba al considerar la Revolución de Febrero un ensayo de lo que estaba por llegar y embarcarse en la consolidación de un plan para que los artistas de izquierda defendieran y difundieran los principios vanguardistas en la nueva realidad sociopolítica[74].

Vladímir Lenin había regresado a Rusia en abril de 1917, tras haber estado exiliado en Zúrich. Se quedó en Petrogrado apenas unos meses antes de que se hiciera evidente que lo que estaba «más allá del cero» era la Revolución de Octubre. En la ciudad suiza había vivido cerca del Cabaret Voltaire, lo había visitado y había plantado cara a los dadaístas en asuntos políticos y en el ajedrez[75]. «Los dadaístas no lograron convencer a los trabajadores», pero Lenin se subió a un tren blindado para hacer precisamente eso y se convirtió, entre otras acusaciones, en representante



Anónimo
Retrato múltiple de Gustav Klutsis, 1917

Anónimo
Retrato múltiple de Marcel Duchamp, 1917



Gustav Klutsis
Ilustración (inédita) para
Historia del PCUS, 1924

y los viejos valores se desmoronaban hasta quedar convertidos en polvo». Iliá Zdanévich, *Fragmenty vospominani: minúvsheie*, Moscú, 1991, p. 162.

75. Esto es lo que escribió Richter sobre ese

Vasili Yermílov
Placa conmemorativa
Marx y Lenin, 1924



del dadá[76]. Su discurso antibelicista en una estación ferroviaria finlandesa (pronunciado supuestamente desde un tren blindado) recurrió a la retórica para ganarse la confianza de la población. Los fotomontajes de Klutsis dedicados a las dos revoluciones de 1917 reflejan sus diferencias ideológicas. La pieza muestra la Revolución de Febrero (las dos palabras están escritas por separado, una junto a una franja vertical a la izquierda y otra en la parte inferior) y es dadaísta en su negación del régimen zarista y en sus imágenes manifiestamente inconexas; incluye un retrato tachado del p. 96 zar situado dentro de un cuadrado negro y conectado con las multitudes de «proletarios» y «soldados» cuyas acciones, en palabras de Malévich, «dieron lugar a una manifestación enorme. Al día siguiente se lanzaron proyectiles y se afilaron lanzas»[77]. Aquí los enemigos, algunos de ellos incorpóreos, van a darse contra el cañón de una pistola. Junto a un cuadrado negro hay una estructura fantástica que consta, entre otros detalles, de una cabeza grande y dos más pequeñas, estas con megáfonos desde los que se gritan lemas a las calles. Como en sus informes de la guerra ya citados, para sus resúmenes de la Revolución de Febrero, publicados en el periódico *Anarjia* [Anarquía], Malévich relacionó los cambios en el arte y la política: «El cubismo, el futurismo: romper objetos, abolir todas las leyes de lo antiguo. Guerra, disturbios, cañones, carreras, movimiento, choques en los cielos y en la tierra. [...] Guerra mundial, reestructuración de Estados, revolución, nueva ley, etcétera»[78]. En el segundo fotomontaje de Klutsis, el de la Revolución de Octubre, los héroes, como un marinero, se afirman p. 97 y se representan con coherencia y a una escala mayor. Los enemigos de la revolución, situados paradójicamente a la izquierda, están tachados. En cambio, Lev Trotski, Iósif Stalin, Grigori Zinóviev y Lenin (de un tamaño



significativamente mayor) ocupan la parte derecha de la composición. Se expresan escenas similares de cambios sociales brutales en el álbum *Octubre 1917-1918. Héroes y víctimas de la revolución*, publicado para conmemorar el quinto aniversario de la Revolución de Octubre. Entre su contenido tenemos el «primer intento de 'agitpoesía'» de Mayakovski e ilustraciones de Puni, Boguslávskaia y otros que yuxtaponen a representantes de las clases derrocadas y a quienes los derrocaron[79]. La burla de los primeros se equilibra con los actos y la miseria de los segundos tanto en imágenes como en palabras.

p. 98

Liubov Popova
Escenografía para *Agitación en la Tierra* de Serguéi Tretiakov, Teatro Meyerhold, Moscú, 1923-1924

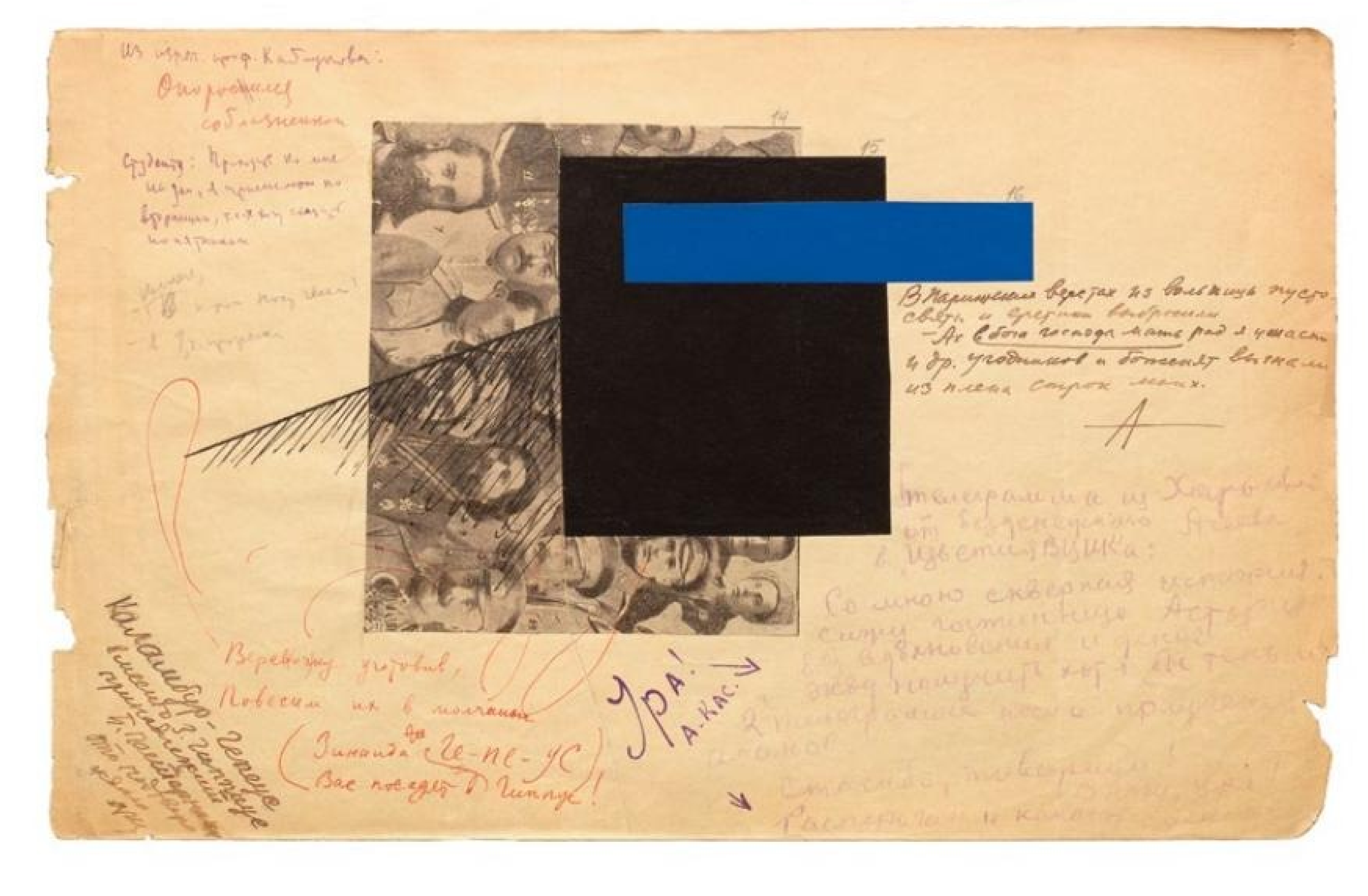
Alekséi Kruchónij, Kiril Zdanévich y Vasili Kamenski
Cubierta del libro *1918*, 1917

Alekséi Kruchónij
Página de un álbum de recortes, s. f.

asunto: «El Cabaret Voltaire jugaba y montaba escándalos en el número 1 de la Spiegelgasse. Al otro lado, en diagonal, en el número 12 de la Spiegelgasse, la misma

1918

ВАСИЛІЙ КАМЕНСКІЙ—Желѣзобетонныя поэмы.
А. КРУЧЕНЫХЪ—Стихи.
КИРИЛЛЪ ЗДАНЕВИЧЪ—Рисунки-картины.
А. КРУЧЕНЫХЪ—Наклейки.
Цѣна 25 рублей.



LA NO OBJETIVIDAD PROLETARIA

Ni el expresionismo de *Octubre 1917-1918. Héroes y víctimas de la revolución* ni los fotomontajes de Klutsis dominaron el período inmediatamente posterior a octubre. En lugar de eso, varios paradigmas de arte no figurativo dominaron el mundo del arte: el suprematismo de Malévich, el constructivismo de Tatlin, el rayonismo de Lariónov y el expresionismo abstracto de Vasili Kandinski. Este último, apodado «el 'padre' del dadá», ya había causado impresión en los fundadores del movimiento en Zúrich, de Hans Arp a Hugo Ball y Richard Huelsenbeck[80]. Para eludir los estilos modernos controlados por el autor, todas las prácticas no figurativas se canalizaban hacia lo que puede describirse como el nuevo concepto del todismo no objetivo, un «desfile de todos los ismos» del que se apropió el nuevo ejército de artistas[81]. Originada con *Victoria sobre el sol* y el dadaísmo en Zúrich, era una práctica artística «imaginada en un contexto multimedia en el que la abstracción en el lenguaje, la interpretación y las artes plásticas se consideraban empresas relacionadas de un modo esencial, todas ellas con gran peso»[82].

A diferencia del expresionismo de Kandinski y del psicologismo, que se encontraron con obstáculos tangibles para propagarse fuera del marco estético, el abecé de la geometría de Malévich, el «arte mecánico» de Tatlin y el formalismo controlado por los gobernantes de Aleksandr Ródchenko aspiraban a ser lo que Shklovski describió como algo «más planteado como tarea que hecho»; esto es, arte que no dependiera de «la percepción ininterrumpida»[83]. Los métodos mecánicos de distribución y el marco de percepción colectiva resultaron en una producción que tenía muchas posibilidades de copiarse. Con esos artistas, la imposición de un abecé propio se convirtió en la proposición de una estética *ready-made* igualitaria capaz de borrar las referencias al pasado[84]. Las formas no objetivas pasaron a significar la conciencia revolucionaria, catapultaron a sus practicantes al espacio público y establecieron un sistema comunicativo entre nuevos públicos proletarios. Para Malévich era un segmento social de ultraizquierda que, al llevar sus «banderas suprematistas», sería capaz de conformar una oposición igual a la nueva «izquierda», así como al «centro»[85].

Malévich estaba ya preparado para objetivar la no objetividad al dejarla libre en la vida real y organizarla en función de las reglas de la geometría. Por ello, mientras Kandinski se dirigía a las masas desde Moscú con un cuestionario sobre la percepción de la forma y el color, Malévich se arremangaba y entraba en la «Plaza Roja del Arte»[86]. Junto con una brigada de artistas más jóvenes (entre ellos, Klutsis, Natan Altman, Iván Kudriashov, El Lisitzki, Pavel Mansúrov y Władysław Strzemiński), probó

Serguéi Senkin
Construcción, 1920

Anónimo
Vista del panel propagandístico de El Lisitzki «Las mesas de trabajo de las fábricas te esperan» delante de una fábrica de Vítebsk, 1920





vía estrecha en la que el Cabaret Voltaire montaba sus orgías de todas las noches a base de canciones, poesía y baile, vivía Lenin. [...] A mí me parecía que las autoridades suizas sospechaban mucho más de los dadaístas [...] que de aquellos rusos callados y estudiosos, [...] si bien estos últimos estaban organizando una revolución a escala mundial y después sorprendieron a las autoridades al llevarla a cabo». Richter, óp. cit., p. 16.

76. Ibíd., p. 176.

77. «Chto bylo v fevralé 1917 goda i marte», en *Krasny Malévich: statí iz gazety «Anarjia»*, Moscú, Common Place, 2016, p. 185.

78. Ibíd., p. 187.

79. Nikolái Járdzhiev, «Fotoshutka Mayakóvskogo», en Dugánov, Arpishkin y Sarabiánov (eds.), óp. cit., vol. 2, p. 152.

80. Por ejemplo, Richter señala que, bajo la influencia de Kandinski, Ball «había adoptado la idea de la *Gesamtkunstwerk*». Richter, óp. cit., p. 39.

81. El Lisitzki a Sophie Küppers, 23 de marzo de 1924, en Sophie Lisitski-Küppers (ed.), *El Lissitzky. Life, Letters, Texts*, Londres, Thames and Hudson, 1968, p. 48. En 1924, Lisitzki y Arp demostraron ese planteamiento colectivizado de los lenguajes visuales en *Los ismos del arte*, que ilustra varias obras rusas, entre ellas *Rusia, trabajo* de Natan Altman (1921), el cuadro de Aleksandr Ródchenko de la serie *Linearismo* (1919), y *Contrarrelieve* y la maqueta para el *Monumento a la Tercera Internacional* de Tatlin.

82. Dickerman, «Zurich», óp. cit., p. 26.

83. Víktor Shklovski, «O fakture i

su alfabeto geométrico en plazas, calles, edificios y medios de transporte. El objetivo no era cubrir con una capa revolucionaria el viejo mundo, sino construir uno nuevo, empresa que animó a los alumnos de Malévich a realizar composiciones tridimensionales no objetivas como *La ciudad dinámica* de Klutsis (1919) y los *Prouns* de Lisitzki, acrónimo de «proyecto para la afirmación de lo nuevo». Esa conversión de la no objetividad plana a lo tridimensional acabó conduciendo a algo completamente nuevo [*veshch*], que incluía mecanismos comunicativos como los oradores radiofónicos de Klutsis y sus construcciones multifunción, entre ellas un «quiosco-tribuna-pantalla»; el *Monumento a la Tercera Internacional*, o *Torre*, de Tatlin (1919-1920), y el *Proyecto para una tribuna en una plaza* de Lisitzki (1920). La inmersión en las cualidades transformadoras de la no objetividad se manifestó en la ideología antiarte de los artistas, descrita por Klutsis como «el derrocamiento del arte» y por Lisitzki como «la superación del arte». El crítico Borís Arvátov llamó a ese tipo de producción «no objetividad proletaria», para distinguirla de las prácticas no objetivas de la sociedad capitalista, que consideraba dependientes de los objetivos personales de cada artista[87]. En contraste con eso, defendía: «La colaboración como camaradas entre artistas y teóricos en el laboratorio proletario creará una atmósfera en la que cada uno de los problemas surgirá de modo indispensable y objetivo de premisas prácticas y conscientes»[88]. Formando un lenguaje universal, los no objetivistas crearon un método eficaz para difundir los objetivos revolucionarios en el país y ante la comunidad internacional, dentro de la cual los dadaístas alemanes eran los más receptivos. Las obras de Klutsis y Tatlin dedicadas al Tercer Congreso de la Internacional

p. 78





Vladímir Tatlin
Construcción de la maqueta del *Monumento a la Tercera Internacional* de Tatlin (de izquierda a derecha: Iósif Meerzon, Tevel Shapiro, Tatlin), 1920

Gustav Klutsis
Internacional, 1922

Comunista (Comintern), celebrado en Moscú en 1921, y la revista *Internatsional iskusstv* [Internacional de Arte], planeada en 1919 bajo la supervisión editorial de Malévich, aspiraban a la unificación de las comunidades culturales de izquierda internacionales y la difusión de unos objetivos antiburgueses[89]. pp. 106-107

Punin, que ayudó a construir la maqueta del *Monumento a la Tercera Internacional* de Tatlin, recordaría una atmósfera dadaísta de diversión y obscenidad, así como un ánimo antiarte: «[El colectivo de los constructores] hace bromas sobre la pintura, el arte, la modernidad, etcétera»[90]. Tatlin decía: «Nada de arte. [...] A la mierda el arte»[91]. Ya en serio, Punin describía la *Torre* como un símbolo de la lucha de clases, cuyo movimiento en línea espiral significaba «la humanidad liberada»[92]. Creía que la *Torre* era la primera obra revolucionaria que merecía enviarse a Europa. De hecho, se convirtió en «un acontecimiento internacional en el mundo del arte» y los dadaístas alemanes aclamaron a Tatlin como héroe del antiarte y la cultura mecánica[93]. p. 122

CAMBIOS REVOLUCIONARIOS

En la atmósfera dual de mofa y seriedad en la que se hizo la «forma monumental», la *Torre,* los artistas canalizaron el proyecto serio de agitación pública para la ideología marxista y la cultura de masas soviética en collages y diseños absurdos y aleatorios. En ellos, las palabras rusas *da, da* [sí, sí] formaban un dilema con *net, net* [no, no], lo que situaba la «transrazón» como «forma preceptiva para la encarnación del arte»[94], lo cual concordaba ampliamente con el «mensaje central» de los dadaístas, la «conciencia de que razón y antirrazón, sentido y sinsentido, diseño y azar, y conciencia e inconsciencia encajan como partes necesarias

kontrreliéfaj», en *Zhizn' iskusstva*, 1920, vol 2, p. 105. Shklovski escribió este texto sobre el suprematismo en 1920, precisamente cuando Malévich, con alumnos de UNOVNIS, utilizó el suprematismo para hacer decoraciones públicas en Vítebsk.

84. Esa referencia al abecé remite a la frase de Tzara «Imponer el propio abecé es algo natural y, por ello, deplorable». Véase su manifiesto dadá de 1918, disponible (en inglés) en línea: http://www.writing.upenn.edu/library/Tzara_Dada-Manifesto_1918.pdf [*última consulta:* 25 de enero de 2018].

85. Malévich a Stepánova, 21 de diciembre de 1919, en Vakar y Mijienko (eds.), vol. 1, óp. cit., p. 119.

86. Malévich a Kruchónij, 18 de septiembre de 1920, en ibíd., p. 129.

87. Borís Arvátov, «Proletariat i levoe iskusstvo», *Véstnik iskusstv*, nº 1, enero de 1922, p. 10.

88. Ibíd.

de un todo»[95]. En su texto sobre la obra de Jlébnikov *Zanguezi* (1922), continuación transracional de *Victoria sobre el sol*, Punin considera ese estado «aterrador y ahora victoriosamente presente en el racionalismo artístico»[96]. Se refiere al constructivismo del Instituto de Cultura Artística (INJUK), formulado a principios de los años veinte y basado en la lógica. La decisión de Tatlin de montar *Zanguezi* en 1923 retaba la concepción homogénea del constructivismo del INJUK. Al igual que Punin, Tatlin apreciaba la percepción más compleja, «serpenteante», que tenía Jlébnikov de la nueva realidad, en la que los «materiales de su máquina» eran «la muerte, la guerra, la revolución, la destrucción de la ciencia de la Europa Occidental, el lenguaje», y no solo el progreso tecnológico y social[97].

p. 68

Punin subraya la «intimidad», la «escasa tecnología» y las actuaciones no profesionales de *Zanguezi*, lo que de nuevo contrasta con el concepto que tenía Tatlin de la *Torre* como la máxima estructura pública, construida con tecnología avanzada. Del mismo modo, una condición de oposición dialéctica caracterizaba los esfuerzos de vanguardistas implicados políticamente como Klutsis, cuyo diseño para el cartel *Electrificación de todo el país* (1920) demuestra una impericia formal intencionada en su sentido de la monumentalidad y el montaje de tres regímenes de la modernidad: el artístico (*Proun*), el tecnológico (el poste del tendido eléctrico) y el político (Lenin). Del mismo modo, al crear su serie de «ciudades comunistas monolíticas donde vivirá gente de todo el mundo» (empezando por *La ciudad dinámica* en 1919), Klutsis creyó desde un primer momento en su realización potencial y se resistió a dejarse guiar por la lógica pura[98]. Así, indicó que *La ciudad dinámica* debía mirarse desde todos los lados y girarse, y colocó una de esas

p. 81

Gustav Klutsis
Electrificación de todo el país,
1920

89. Entre los textos escritos para el primer número estaban «Artistas del mundo» de Jlébnikov (titulado en un principio «La lengua de escritura mundial. Un sistema de jeroglíficos mutuos para la gente de la Tierra») y «El llamamiento de Kazimir Malévich a los artistas progresistas de Italia» de Malévich [pp. 275-276 de este volumen].

90. Nikolái Punin, «Iz písem N. Púnina A. Arens», en Púnina y Rakitin (eds.), óp. cit., p. 23.

91. Ibíd., p. 24.

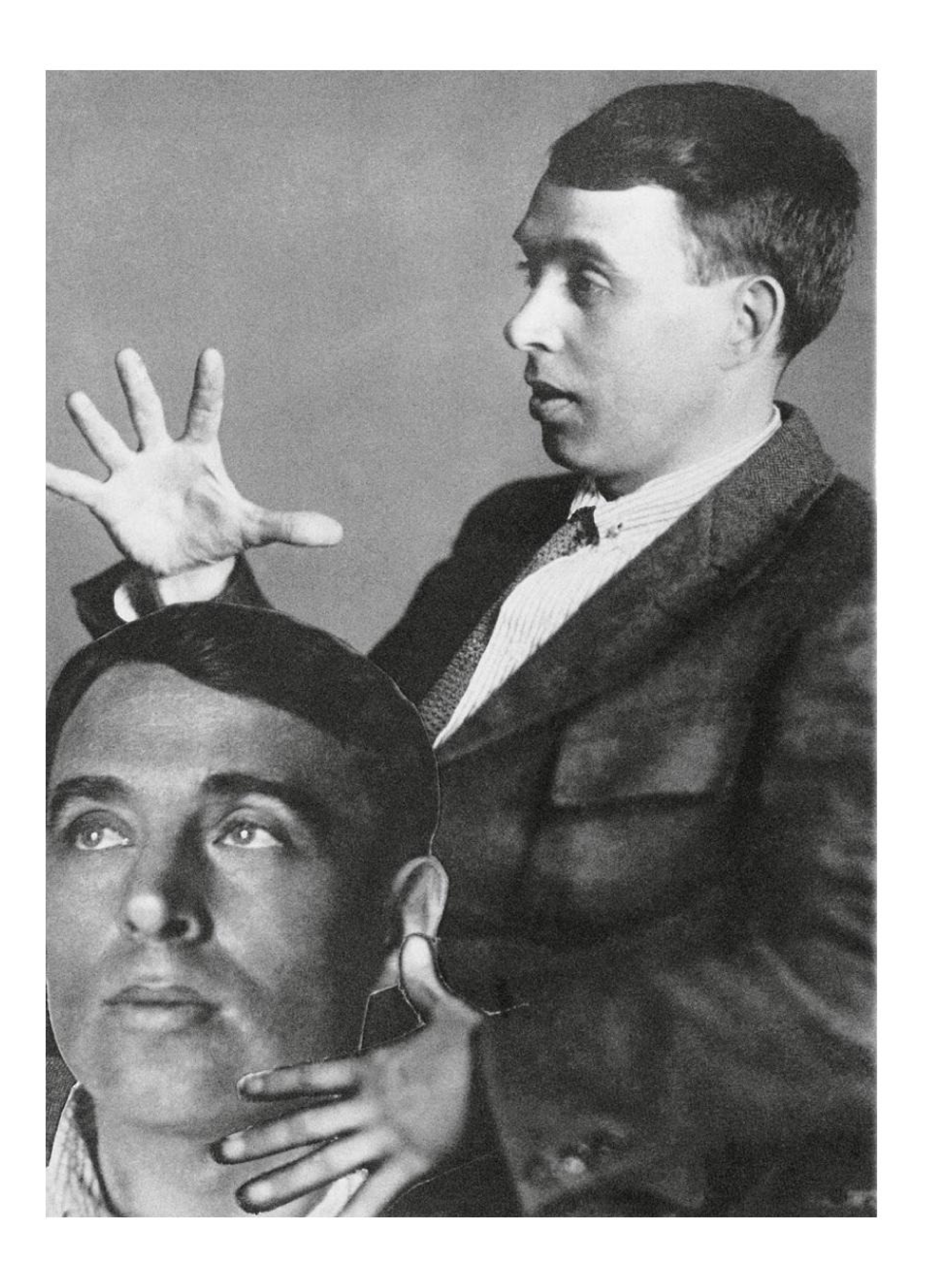
92. Punin, «Pámiatnik III Internatsionala», óp. cit., p. 20.

93. Íd.

94. «Manifiesto de la 41ª» (1919) [p. 283 de este volumen].

95. Richter, óp. cit., p. 64.


электрификация всей



Gustav Klutsis
Kruchónij lee su poesía, c. 1925

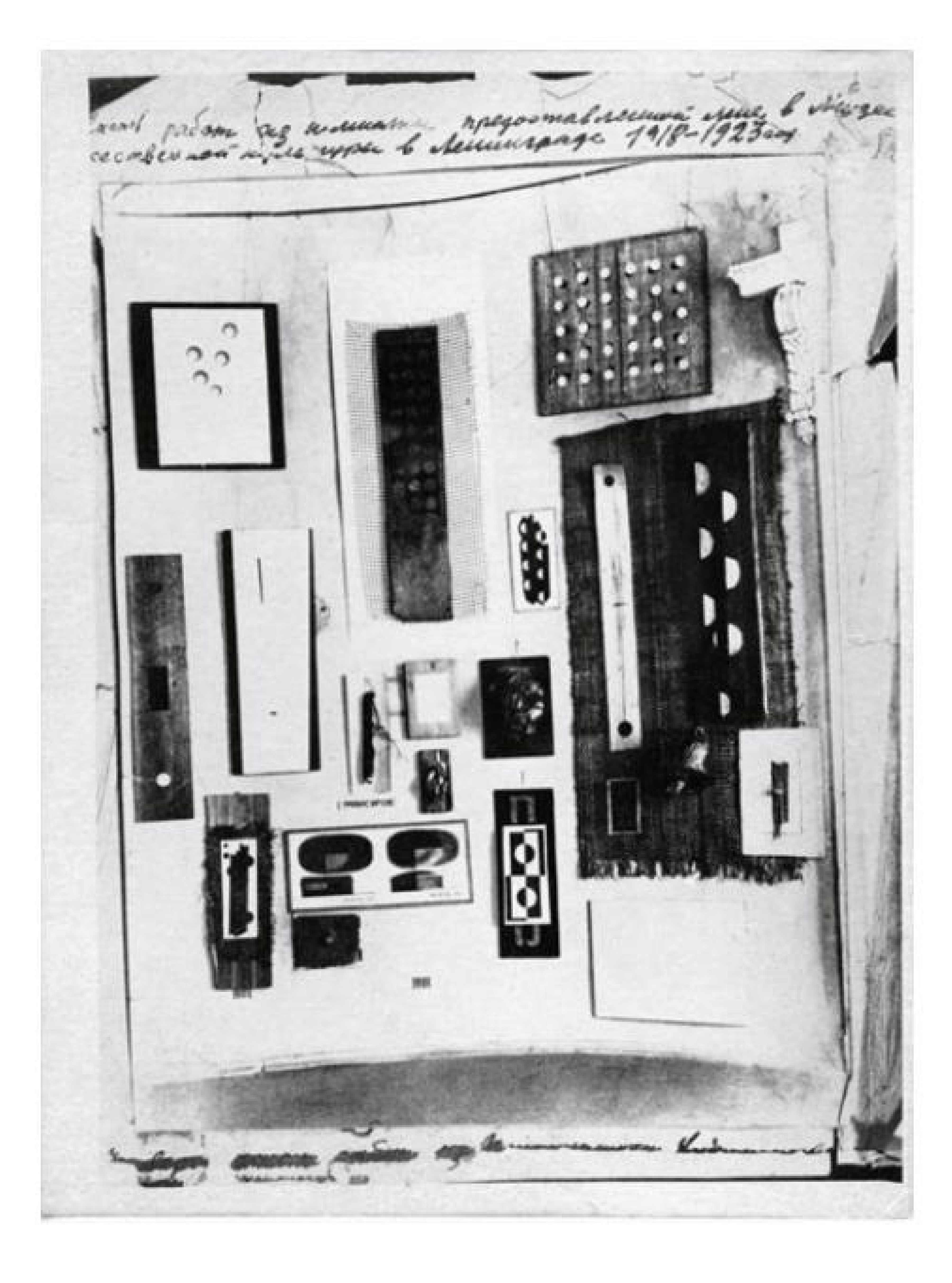
fantasías arquitectónicas, o acertijo dadaísta, en la cubierta del libro de Kruchónij de 1925 *¡Kruchónij vive!* Esa misma actitud está presente en los diseños de las agitestructuras de Klutsis. Su contenido utilitario no está equilibrado con la complejidad de la manipulación formal.

Como Tatlin y Klutsis, Kruchónij trastocó la cultura de masas propagandística y el espectáculo político de afirmación del nuevo Estado, en particular su creciente industria editorial, con una dosis de negatividad dadaísta y, recurriendo a su propio término, «gamberrismo». Arvátov ayudó a introducir el concepto de lenguaje transracional de Kruchónij y Jlébnikov en la nueva atmósfera sociopolítica[99]. Los poemas antibélicos de Kruchónij, como «Fortaleza aérea», publicado en *LEF* (nº 4, 1924), combinan neologismos o variaciones literarias con extractos, casi tan largos como el propio poema, de un discurso del político Nikolái Bujarin. Járdzhiev comparó «Fortaleza aérea» con «los grotescos 'brutales' de George Grosz»[100]. La compleja disposición de la conciencia política de Kruchónij (de experiencia disonante y fogonazos de realidad absurda) atrajo a importantes vanguardistas a su producción literaria. El hecho de que Kruchónij viviera en el mismo edificio, en el 21 de la calle Miasnítskaia, que Klutsis, Ródchenko, Valentina Kulaguina y Varvara Stepánova intensificaba aún más su colaboración, que dio lugar a diseños de cubiertas de libros y actuaciones espontáneas falsamente heroicas en sus estudios[101]. Algunas fotografías y películas recogen el empleo de un revólver, extraordinario recordatorio de que su risa colectiva disimulaba el peligro. Muchos representantes de la vanguardia, entre ellos Klutsis, serían ejecutados a finales de los años treinta. Es significativo que Tristan Tzara, como señaló Serguéi Sharshun, dibujara «un revólver junto

96. Nikolái Punin, «*Zanguezi*», en Púnina y Rakitin (eds.), óp. cit., p. 62.

97. Íd. En su «Sociedad de Presidentes del Planeta Tierra», concebida hacia 1920, Jlébnikov califica a los dadaístas de estudiantes de los futuristas rusos. Fascinado por la *Torre* de Tatlin, en p. 127 1918 Mayakovski quiso que este hiciera los decorados de su obra *Misterio bufo*, trabajo que acabó delegando en Malévich, cuyos diseños se han perdido.

98. Así describía Lisitzki a Malévich, en 1919, la importancia de sus *Prouns*, estructuras espaciales no objetivas desarrolladas de forma simultánea por Klutsis y por él. Véase Sophie Lisitski -Küppers (ed.), *El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*,



Anónimo
Vista de la exposición de Pável Mansurov en el Museo de la Cultura Artística, Leningrado, 1923

Anónimo
Vista de las obras del grupo UNOVIS en el film documental *Exposición de cuadros de artistas de Petrogrado de todas las tendencias*, 1923



a su firma», un indicio más de los arriesgados juegos del dadá[102].

Kruchónij no solo era conocido entre los artistas que vivían permanentemente «en la tierra de los bolcheviques». Lisitzki, que se quedó en Europa de 1922 a 1925, respaldó su concepto de transracionalidad incluso cuando trabajó en el espacio de la arquitectura racional, como queda reflejado en una de sus cartas de 1924: «Dentro de unos días terminaré el artículo sobre arquitectura. [...] Ahora estoy trabajando en un autorretrato fotográfico. Un gran ejemplo de sinsentido, si todo sale como está previsto»[103]. A su regreso a Moscú diseñó la cubierta del libro de Kruchónij *Transracional* y también le entre- p. 178
gó una serie de regalos, entre ellos un retrato de Arp con la leyenda «Retrato *fótopis* de 'Schwalbendada' [Golondrinas Dadá] Hans Arp», que más tarde complementó con el autorretrato mencionado en la carta de 1924. Otro regalo de Lisitzki a Kruchónij fue un álbum, *Figurillas*, inspirado en *Victoria sobre el sol* y concebido e impreso en Hannover en 1923 durante un período en el que Lisitzki estaba en estrecho contacto con el dadaísta Kurt Schwitters. Eso respalda el p. 157
sobrenombre de «el primer dadaísta» asignado por Járdzhiev a Kruchónij y refrenda la categoría de protodadaísta de *Victoria sobre el sol*[104].

EL FOTOMONTAJE COMO UN NUEVO ARTE DADÁ

La capacidad significativa y el gran potencial del fotomontaje para el arte político estaban claros a ojos tanto de los dadaístas, que lo consideraban «un medio artístico dadá», como de los artistas rusos[105]. Ese interés común se subraya en el texto anónimo «Fotomontaje», publicado en la revista *LEF*: «En Rusia, podemos señalar las obras de *Ródchenko* como modelos de fotomontaje, [...] en Occidente, las obras de *George Grosz* y otros dadaístas son representativas del fotomontaje»[106].

Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1976, p. 15.

99. Véase Borís Arvátov, «Creación de palabras» [pp. 291-293 de este volumen].

100. Járdzhiev, «Sudba Kruchónij», óp. cit., p. 305. En *LEF*, nº 2, 1923, pp. 27-30, apareció Grosz con dos dibujos bajo el titular «Obras del constructivista George Grosz». El texto que los acompañaba, «Sobre mi obra», hace hincapié en sus actitudes anticapitalistas y en su fe en las masas, identifica estética y producción y garantiza a la fotografía «un papel destacado».

101. Véase mi texto «Dada on Miasnitskaia Street», en *Gustav Klutsis and Valentina Kulagina. Photography and Montage after Constructivism*, Gotinga, Steidl y Nueva York, International Center of Photography, 2004, pp. 43-47.

102. Serguéi Sharshun, «Mi participación en el movimiento dadá francés» [pp. 314-320 de este volumen].

103. Lisitski a Küppers, 12 de diciembre de 1924, en Lisitski-Küppers (ed.),



Serguéi Senkin
Ciudad, c. 1920

En 1918, cuando los dadaístas alemanes Raoul Hausmann y Hannah Höch concebían fotomontajes inspirados en «las cabezas de los soldados y los uniformes de los oficiales que veían en postales»,[107] Klutsis hacía un boceto para un letrero de exterior, *Asalto. La huelga a la contrarrevolución*, dedicado a la represión por p. 14, 15 parte de los bolcheviques del levantamiento de los socialrevolucionarios de izquierda durante el Quinto Congreso de los Sóviets. *Asalto*, como el cuadro de doble cara del período que el pp. 108-109 artista denominó «analítico», muestra su estudio, con Natan Pevzner, Naum Gabo y Malévich, de 1918 a 1920, que lo catapultó del cubofuturismo a la no objetividad y de ahí al fotomontaje construido con métodos formalistas.

Los críticos y cineastas de izquierda también aspiraban a vincular la no objetividad con los medios mecánicos, como demostraron Alekséi Gan al relacionar esas dos prácticas en su revista *Kino-fot* [Cine-foto], lanzada en 1922, y Vértov al adoptar las construcciones espaciales de Ródchenko para los títulos de su película documental *Kino-pravda* [Cine-verdad] nº 14 (1923) Con una cámara, se incorporaban «tramas transartísticas» [*vne-iskússtvennye siuzhety*] a la práctica artística con el epígrafe del antiarte. Uno de los primeros ejemplos de la unión de lo mecánico y lo no objetivo puede encontrarse en los dibujos de Ródchenko de 1915 *Línea y* pp. 53, 278 *compás*, seguidos de sus fotomontajes iniciales. En contraste con la sobriedad de Klutsis y su claro mensaje político, Ródchenko se inclina hacia un contenido social más inmediato respaldado por la parodia. Así, como en el caso del discurrir en paralelo de la transracionalidad y la racionalidad, la producción de fotomontajes se desarrolló en el espacio de la dicotomía no figurativa. En algunos momentos, los fotomontajes de Ródchenko siguen compositivamente

El Lissitzky..., óp. cit., p. 54.

104. Járdzhiev, «Sudba Kruchónij», óp. cit., p. 302. Antes de hacer *Figurillas*, Lisitzki tenía previsto

su teoría del linealismo [*liniizm*] de 1920, según la cual la línea se definía como «la última forma» y tras la cual dejaría de lado la pintura y se dedicaría a las construcciones espaciales y los fotomontajes.

Aleksandr Ródchenko
Diseño de portada para la revista *LEF*, nº 2, 1923

En el primer número de *Kino-fot* (1922) publicó sus primeros fotomontajes, a los que llamaba «materia impresa para la crítica», haciendo hincapié en que, al igual que los dadaístas, consideraba esa técnica un arma de crítica y no puramente de agitación[108]. El texto sin firma que acompaña los fotomontajes subraya que se apartan de los occidentales y los dadá, los cuales emplean material impreso «de forma abstracta y únicamente para funciones estéticas»[109]. Resulta desconcertante. Aleksandr Lavrentiev, historiador del arte y nieto de Ródchenko, señala que el estímulo para la producción de fotomontajes del artista fue la visita de Mayakovski a Berlín en 1922, durante la cual compró muchos libros y revistas relacionados con el tema del dadá. Ródchenko también tuvo a su disposición ejemplos de obras dadaístas gracias a su amigo Ósip Brik, un crítico formalista que confeccionó un álbum de recortes con material reunido en sus viajes a Alemania. Otra influencia fue la del cineasta Lev Kuleshov, cuyo artículo para el tercer número de *Kino-fot* (1922) ilustró Ródchenko con fotomontajes titulados *Psicología* y *Detective*. Ródchenko compartía con Kuleshov un ingenio pronunciado y un interés por la cultura de masas y la estética criminal, su mezcla de tecnología y primitivismo y su fascinación por el circo y los americanismos. Todas esas preferencias se plasmaron en los fotomontajes de Ródchenko para el poema de Mayakovski «Sobre esto» (1923), otro distanciamiento de las construcciones de lo cotidiano como algo exclusivamente político.

pp. 122, 126, 168, 169

pp. 116, 117

Con la muerte de Lenin en 1924, los debates entre los no objetivistas y los «objetivistas» se

montar *Victoria sobre el sol* como teatro electromecánico. Alumnos de Malévich volvieron a representar la obra en 1920 en Vítebsk.

105. Bridig Doherty, «Berlin», en Bridig Doherty, *Berlin Dada: Montage and the Embodiment of Modernity, 1916-1920*, 2 vols., Berkeley, 1996, p. 93.

106. [¿Gustav Klucis?], «Fotomontaje», *LEF*, nº 4, 1924, en Christopher Phillips (ed.), *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings. 1913-1940*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, Aperture, 1989, p. 212; las cursivas están en el original.



intensificaron. En las respuestas conmemorativas se dio prioridad a temas como la no objetividad, la desfamiliarización, el fotomontaje y los regímenes lingüísticos poco convencionales. *LEF* dedicó un número entero al lenguaje de Lenin y publicó artículos de críticos formalistas; por ejemplo, «Lenin como descanonizador» de Shklovski[110]. Al analizar la originalidad de las obras oratorias y escritas de Lenin, Shklovski señala que un hecho político tan significativo como su muerte provoca inevitablemente debates que atañen a la cultura y reevalúa sus prácticas; unas cosas viejas se desechan y otras reciben un nombre nuevo, y la escala de las comparaciones cambia. Shklovski compartía la actitud desafiante de Malévich, declarada en el texto de este sobre Lenin, a propósito de las representaciones convencionales del líder bolchevique en «bustos o retratos». Su rostro, según Malévich, tenía que sustituirse por «no objetividad y abstracción»[111].





Aleksandr Ródchenko
Tipo de una convicta, 1922

Gustav Klutsis
Sin título, comienzo de la década de 1920

p. 93

Los fotomontajes de Klutsis, Ródchenko y Serguéi Senkin para el número de 1924 de la revista *Molodaya gvardiya* [Joven Guardia] se resisten a convertir a Lenin «en un cliché»[112]. Senkin y Klutsis en particular se desvían del retrato convencional todo lo que permite la técnica flexible del fotomontaje. Enfrentan distintos períodos de actividad política de Lenin hasta llegar a la paradoja, recurriendo a la interacción de escalas y a una pronunciada fragmentación de cuerpos y objetos. La combinación de rojo comunista y negro anarquista subraya la originalidad de los diseños gráficos al tiempo que llora la muerte del dirigente. Los lemas atraviesan con audacia las imágenes, intensifican su carácter formal y ofrecen

107. Maud Lavin, *Cut with the Kitchen Knife. The Weimar Photomontages*

Aleksandr Ródchenko
Juegos en familia (de arriba abajo: Borís Shvetsov, Varvara Stepánova, María Shvetsova y Aleksandr Ródchenko), 1924



Gustav Klutsis
Borís Kulaguin, Gustav Klutsis y Valentina Kulaguina en varias acciones improvisadas, 1925

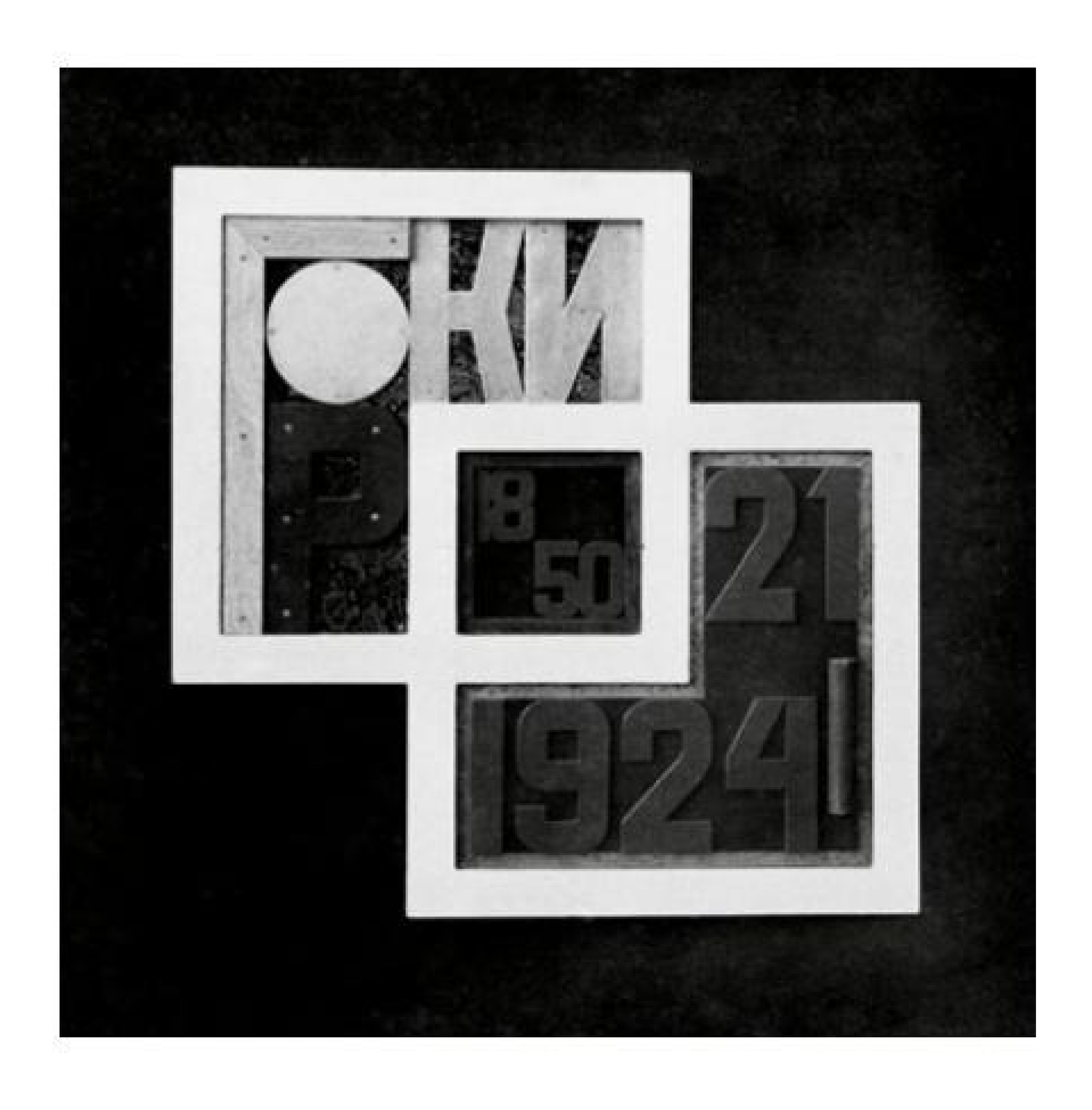
nuevos modelos de confluencia, entre lo visual y lo verbal.

p. 306 Destaca una lacónica composición de Senkin con la cabeza de Lenin pegada a un fondo rojo cuadriculado. Su mirada hipnótica evoca su imagen en un fotomontaje clave de Höch, *Corta con el cuchillo de cocina dadá la última época cultural de barriga cervecera de Weimar en Alemania* (1919-1920), en el que su cabeza está situada junto al dadaísta Johannes Badaar, entre otras personalidades. El encuentro de los dadaístas con Lenin y su interés hacia su figura se extendía desde el Cabaret Voltaire hasta el Berlín dadá de fuerte carga política, y quedó validado por Lisitzki cuando, mientras aún vivía en Europa, tradujo y publicó en *Kunstblatt* en el momento de la muerte de Lenin «el extracto de la nueva obra de Malévich *Lenin*», y además añadió su figura a un dibujo anterior p. 94 de una tribuna[113]. En palabras suyas, la nueva versión causó «sensación» en la Exposición Internacional de la Nueva Técnica Teatral de Viena de 1924. Mientras traducía a Malévich, Lisitzki expresó su desencanto por el declive del dadaísmo y planteó sus ideas como sustituto de esa sensibilidad: «Ya no veo en Alemania nada que estimule el sentimiento. [...] El 'dadá' tuvo verdadera pasión al principio, bajo la capa de nihilismo. El texto de Malévich excita las emociones en cualquier caso»[114].

Como Badaar, que utilizaba a Cristo como referente en sus obras, Malévich vinculó repetidamente a Lenin con Cristo e incluso dibujó una analogía entre Maksim Gorki, la mansión donde murió el primero, y «la colina del Gólgota»[115]. En sintonía con esa comparación, Vasili Yermílov reunió un «tablón conmemorativo» de dos cuadrados en el que se reflejan la palabra p. 93 «*Gorki*» y la fecha y la hora de la muerte de Lenin a base de materiales tridimensionales, entre

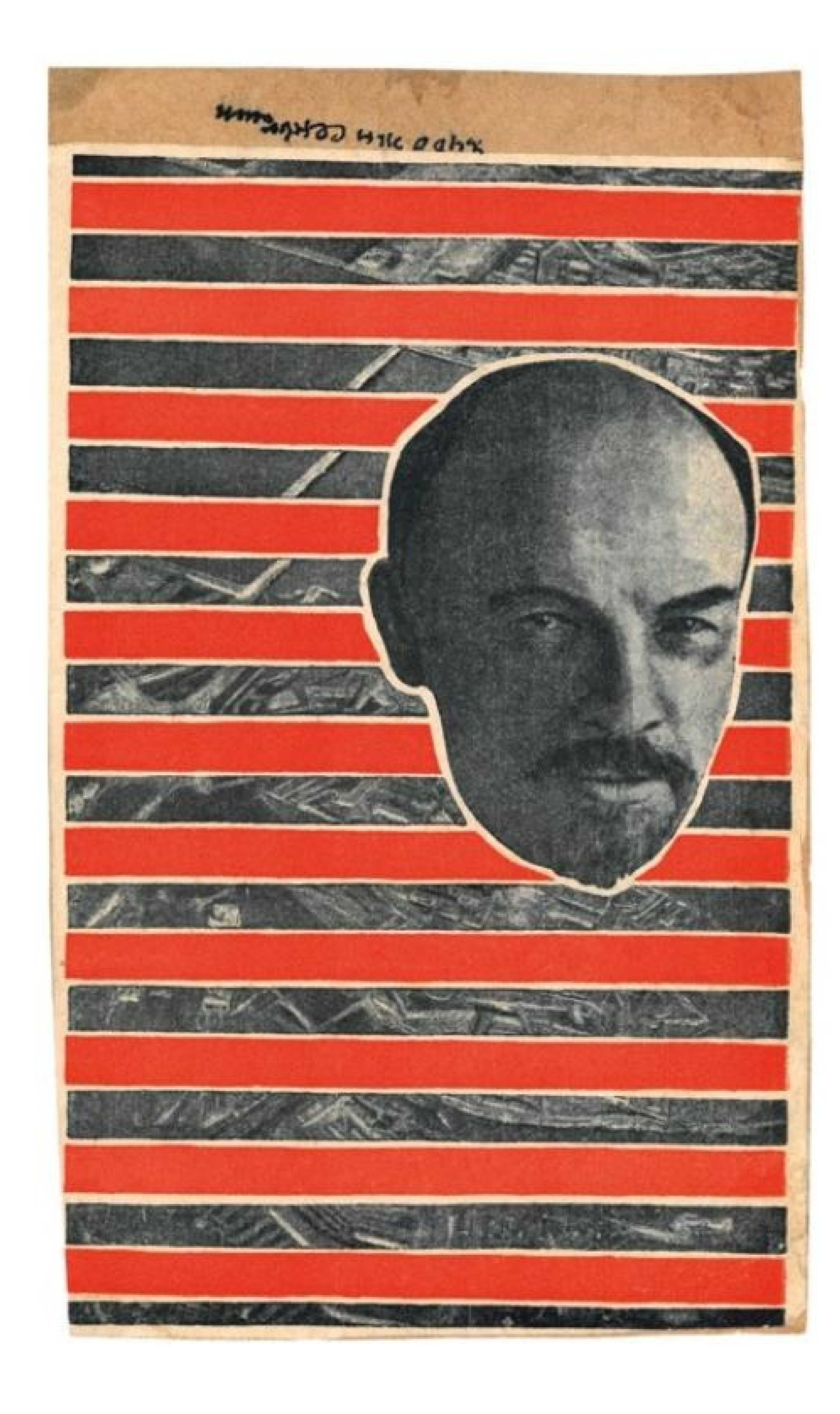
of Hannah Höch, New Haven, Yale University Press, 1993, p. 17.

108. Ródchenko firmó sus textos en el periódico *Anarjia* con el seudónimo «Anti», un antónimo total que Richter describe como «el credo moral original del dadá». Richter, óp. cit., p. 186.



Vasili Yermílov
Placa conmemorativa *Gorki*,
1924

Serguéi Senkin
Ilustración para la revista
Joven Guardia, Moscú,
1924



El Lisitzki y Hans Arp
Ilustración de la tribuna de Lenin de El Lisitzki en *Die Kunstismen / Les ismes de l'art / The Isms of Art: 1914-1924*, 1925

Natan Altman
Cubierta e ilustraciones para el libro *Lenin. Dibujos*, 1921





109. *Kino-fot*, nº 1, 1922, p. 13.

110. Víktor Shklovski, «Lenin como descanonizador» [pp. 307-309 de este volumen].

111. Kazimir Malévich, «Appendix. From the Book on Non-objectivity», en Troels Andersen (ed.), *The World as Non-objectivity. Unpublished Writings, 1922-1925*, Copenhague, Borgen, 1976, vol. 3, p. 336.

112. Shklovski, «Lenin como descanonizador», óp. cit.

113. Lisitzki a Küppers, 11 de mayo de 1924, en Lisitski-Küppers (ed.), *El Lissitzky...*, óp. cit., p. 50.

114. Lisitzki a Küppers, 21 de marzo de 1924, en ibíd., p. 46.

115. Malévich, «Appendix», óp. cit., p. 324.

116. Víktor Shklovski, «Lenin como descanonizador», óp. cit., E. D. Kashuba escribe que a principios de los años veinte en Kiev, donde vivía Yermílov, «las ideas dadaístas eran bien conocidas gracias a más de una publicación

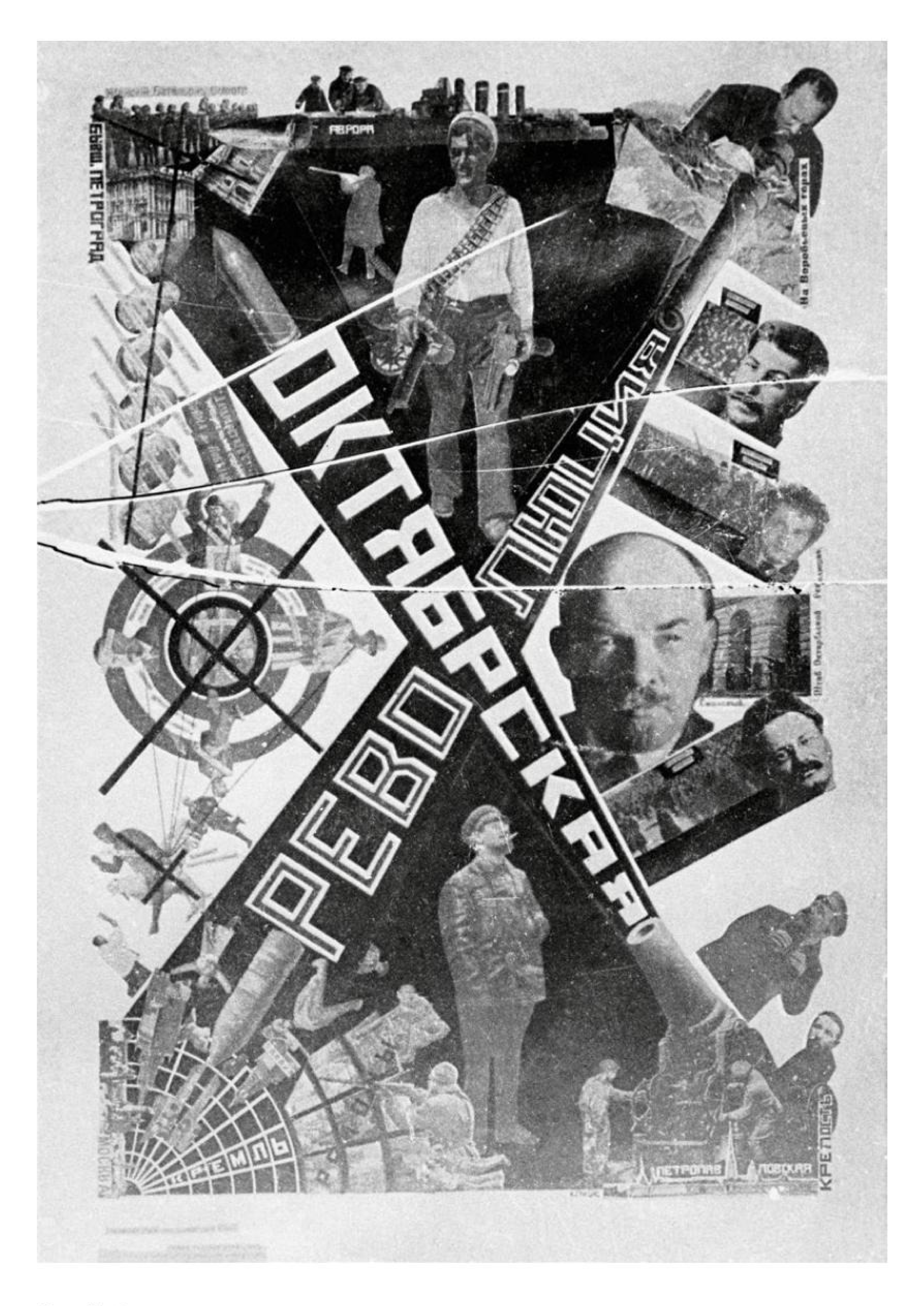
ellos metal y papel de lija. El resultado es una obra-rótulo caracterizada por la austeridad formal que promulga: «No queremos iconos»[116].

Paradójicamente, el marco del «dadá» ruso revolucionario trazado aquí en la dualidad entre lo racional y lo transracional y lo serio y lo excéntrico culminó en la enfermedad física de Lenin durante los últimos meses de su vida. Paralizado, adquirió una mirada de locura y produjo garabatos mientras aprendía a escribir con la mano izquierda. Deseaba pasar tiempo con niños, lo que Klutsis reflejó en montajes de 1924 que lo muestran en su compañía. Esas obras alegorizan el estado mental infantil de Lenin y su incapacidad de comunicarse o controlar su propio cuerpo.

El cuadro de Kliment Redkó *Sublevación* (1924-1925) es un resumen pp. 120-121 espectacular del principio y el fin de la era revolucionaria. El espectador queda cautivado de inmediato por la iconografía detallada de los iconostasios gobernantes originales, destinados a acabar purgados y borrados de fotografías y fotomontajes. Por extraño que parezca, la política despiadada del *démontage* confirió al cuadro de Redkó un mayor poder documental que el ejercido por los medios fotográficos de la era estalinista. Es más, la educación formalista de Redkó dejó un rastro profundo en *Sublevación*, puesto que se estructura como un montaje de técnicas no objetivas inventadas por los artistas de la vanguardia y entregadas a la causa revolucionaria. Redkó había estudiado con Kandinski en los Talleres Superiores Estatales de Arte y Técnica (Vjutemás) y de él tomó el expresionismo. De Malévich, otra influencia, aprendió el poder significativo del geometrismo, y de Lariónov, cuyos principios del rayonismo se habían incluido en el plan de estudios de los Vjutemás, adaptó los rayos de luz para situar a Lenin en la punta de su intersección en el cuadrilátero central. Esa forma malevichiana es de un rojo sangre intenso por dentro y negro por los bordes, donde desfila una multitud inquietante de agitadores anónimos y agentes de defensa. Esa inyección de estilos no objetivos se presenta en una pared cuadriculada de ventanas que marca el principio de la conversión de la estructura cuadricular universal en parrillas de ventanas concretas, y de las prácticas desenfrenadas de la modernidad, incluidas las transgresiones dadaístas, y la política de izquierda en síntomas de escenarios surrealistas y políticas represoras.



Gustav Klutsis
La Revolución de Febrero,
comienzo de la década de 1920

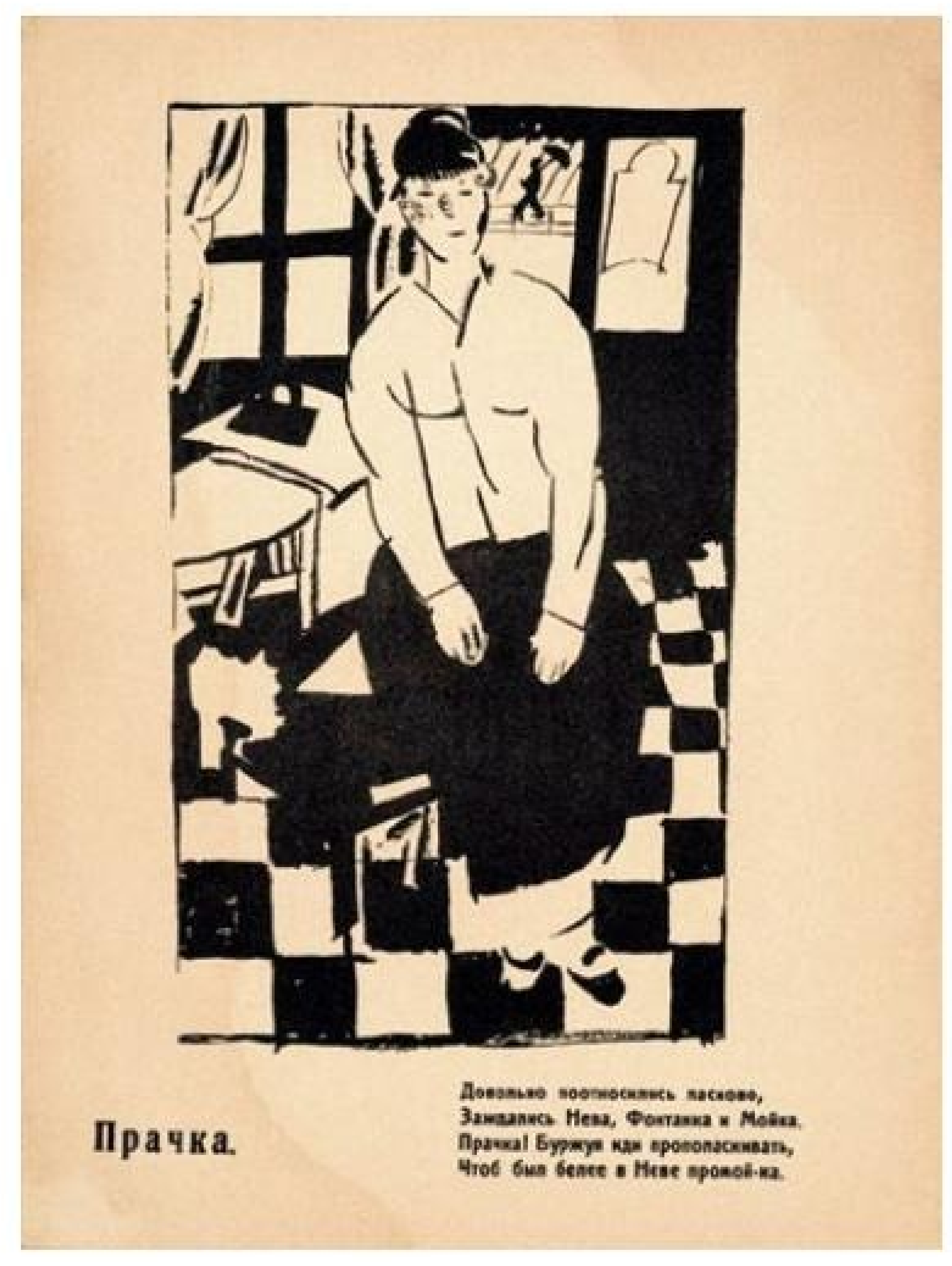


Gustav Klutsis
La Revolución de Octubre,
comienzo de la década de 1920









Kseniya Boguslavskaya, «El Banquero» Estudio para ilustraciones del álbum *Octubre 1917-1918. Héroes y víctimas de la revolución* de Vladímir Mayakovski, 1918

Ivan Puni, «La lavandera»
Ilustración del álbum álbum *Octubre 1917-1918. Héroes y víctimas de la revolución* de Vladímir Mayakovski, 1918

Ivan Puni, «Soldado del ejército rojo»
Estudio para ilustraciones del álbum *Octubre 1917-1918. Héroes y víctimas de la revolución* de Vladímir Mayakovski, 1918

Ivan Puni, «La señora»
Ilustración del álbum *Octubre 1917-1918. Héroes y víctimas de la revolución* de Vladímir Mayakovski, 1918





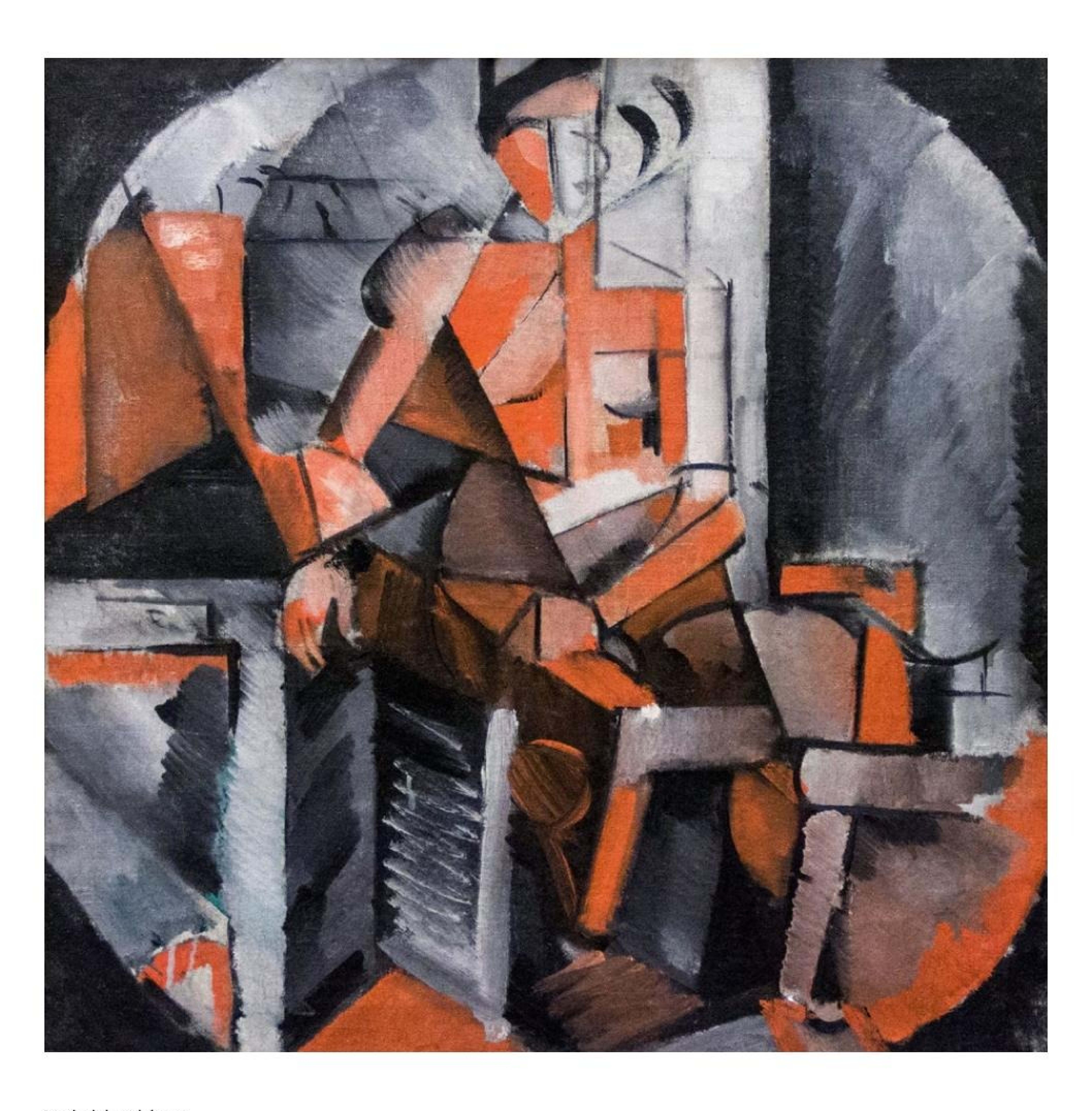




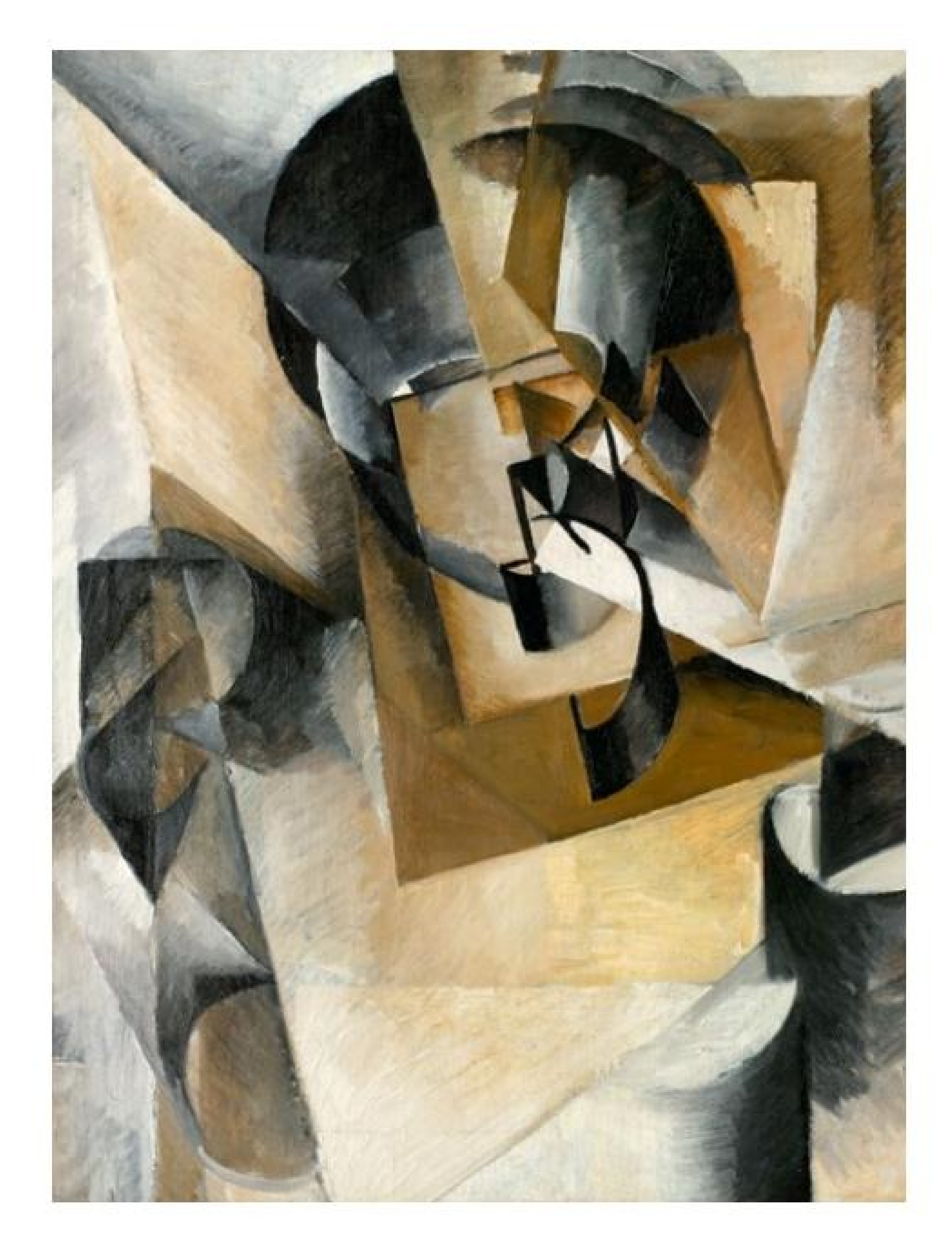


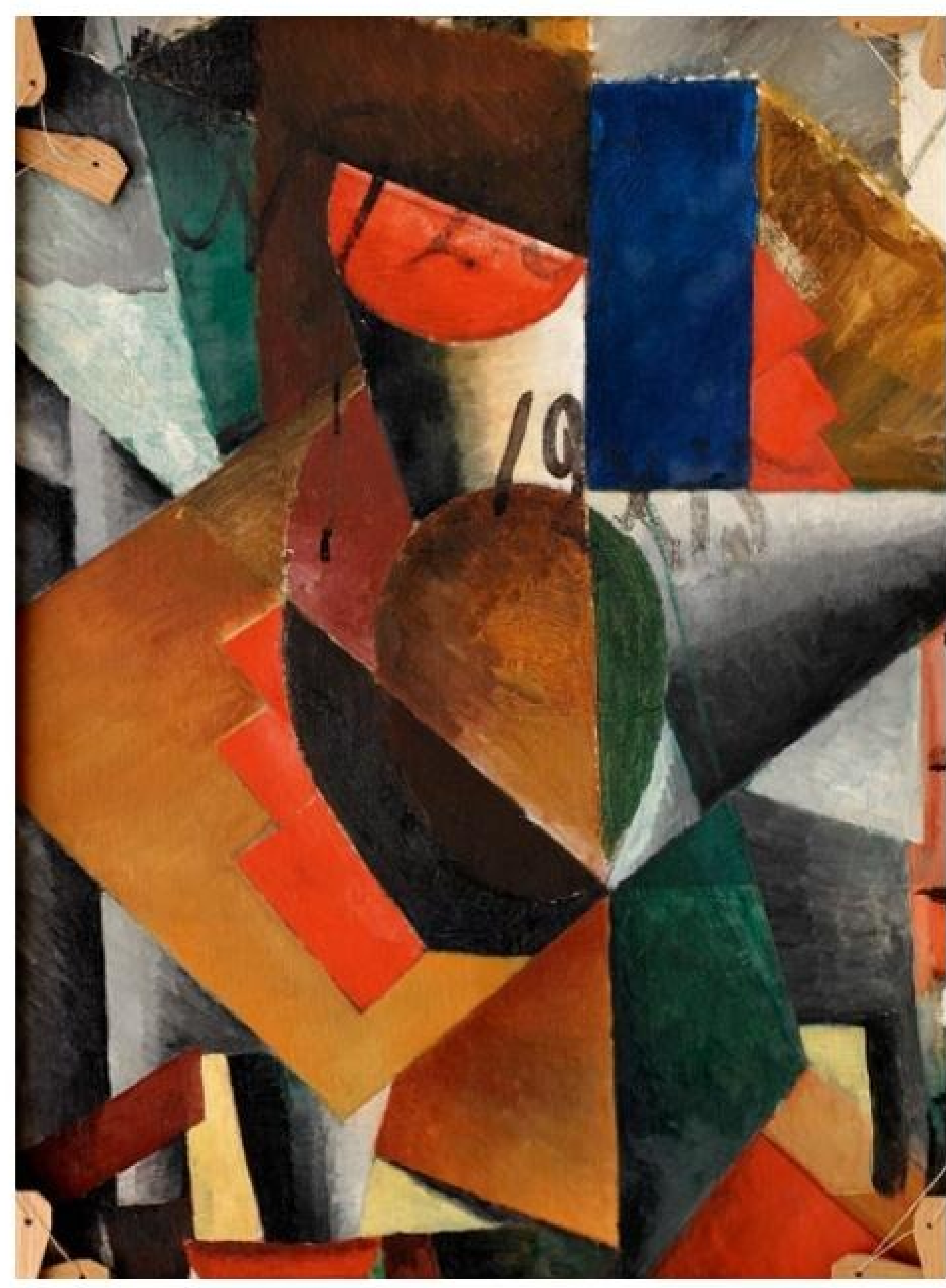


Vladímir Mayakovski
Alfabeto soviético, 1919

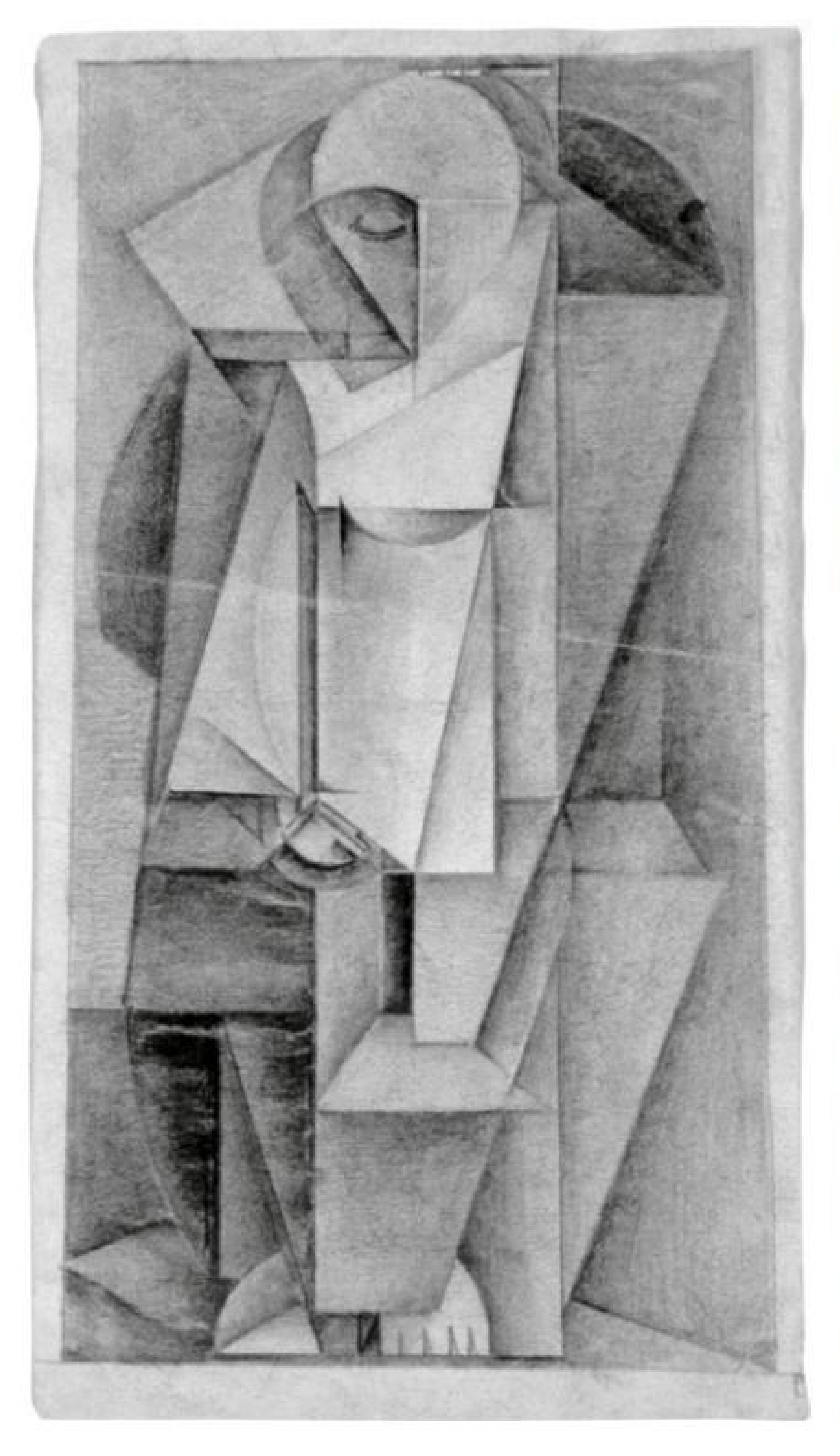


Nadezhda Udaltsova
Figura roja, 1919





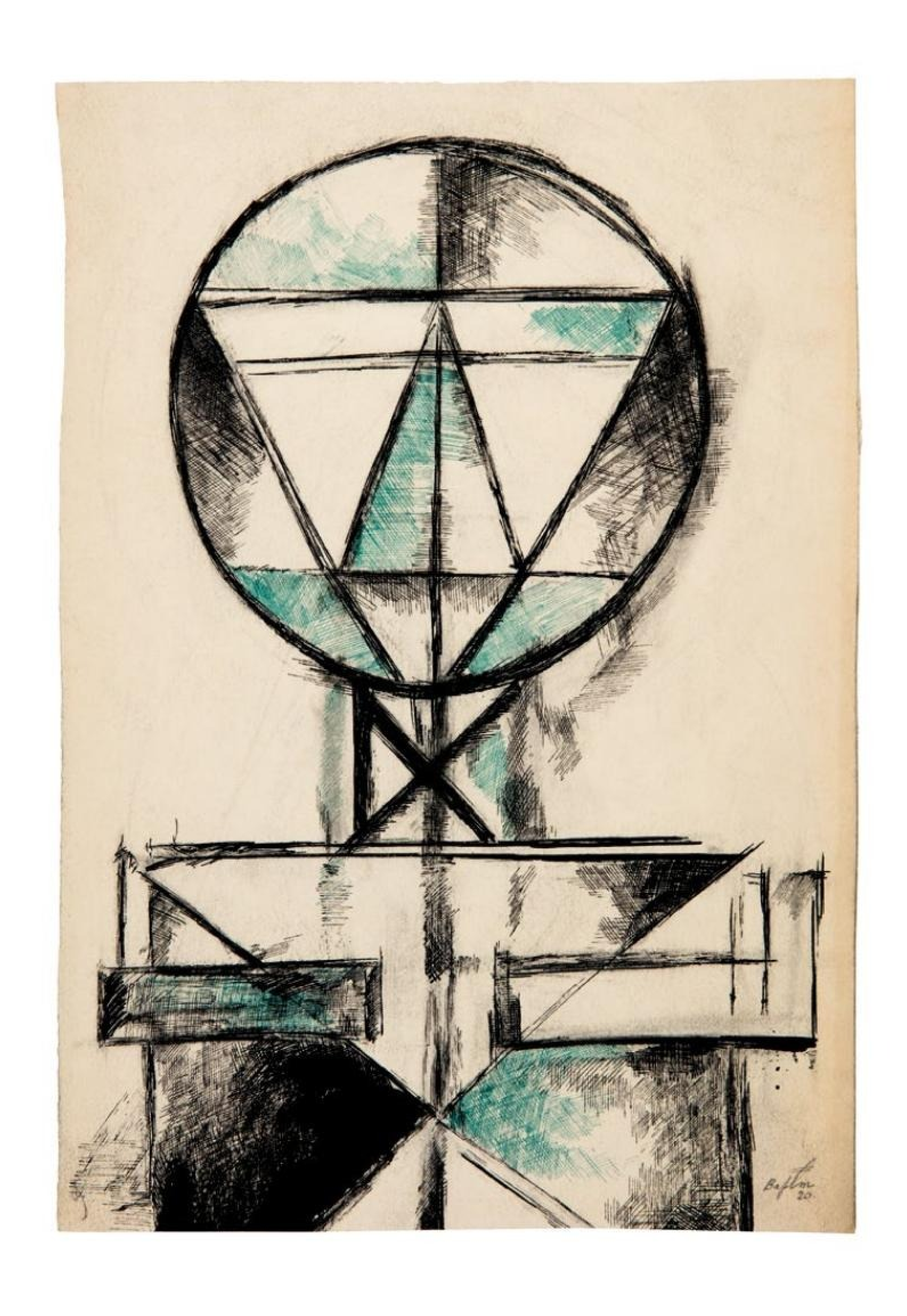
Iván Kudriashov
Retrato de muchacha (frente)
Composición no objetiva (reverso),
c. 1919





Gustav Klutsis
Hombre rojo, 1919-1920

Varvara Stepánova
Figura, 1921



Varvara Stepánova
Torso, 1920

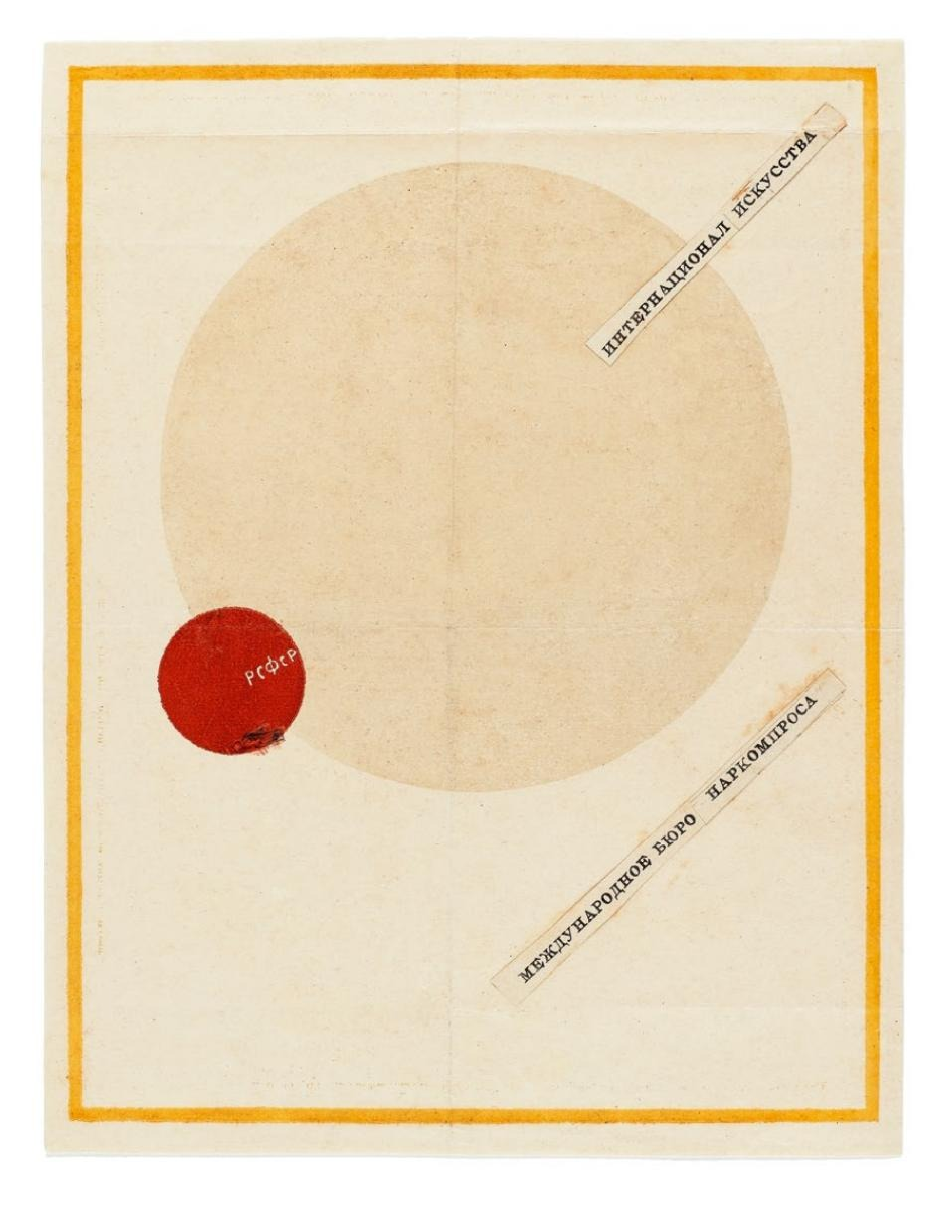

Организация производства
ПОБЕДА
над КАПИТАЛИСТИЧЕСКИ



Anónimo
Proletarios del mundo, uníos. Organización de la Victoria Productiva sobre una Estructura Capitalista, comienzos de la década de 1920

Anónimo
Sin título (Primera habitación), comienzo de la década de 1920

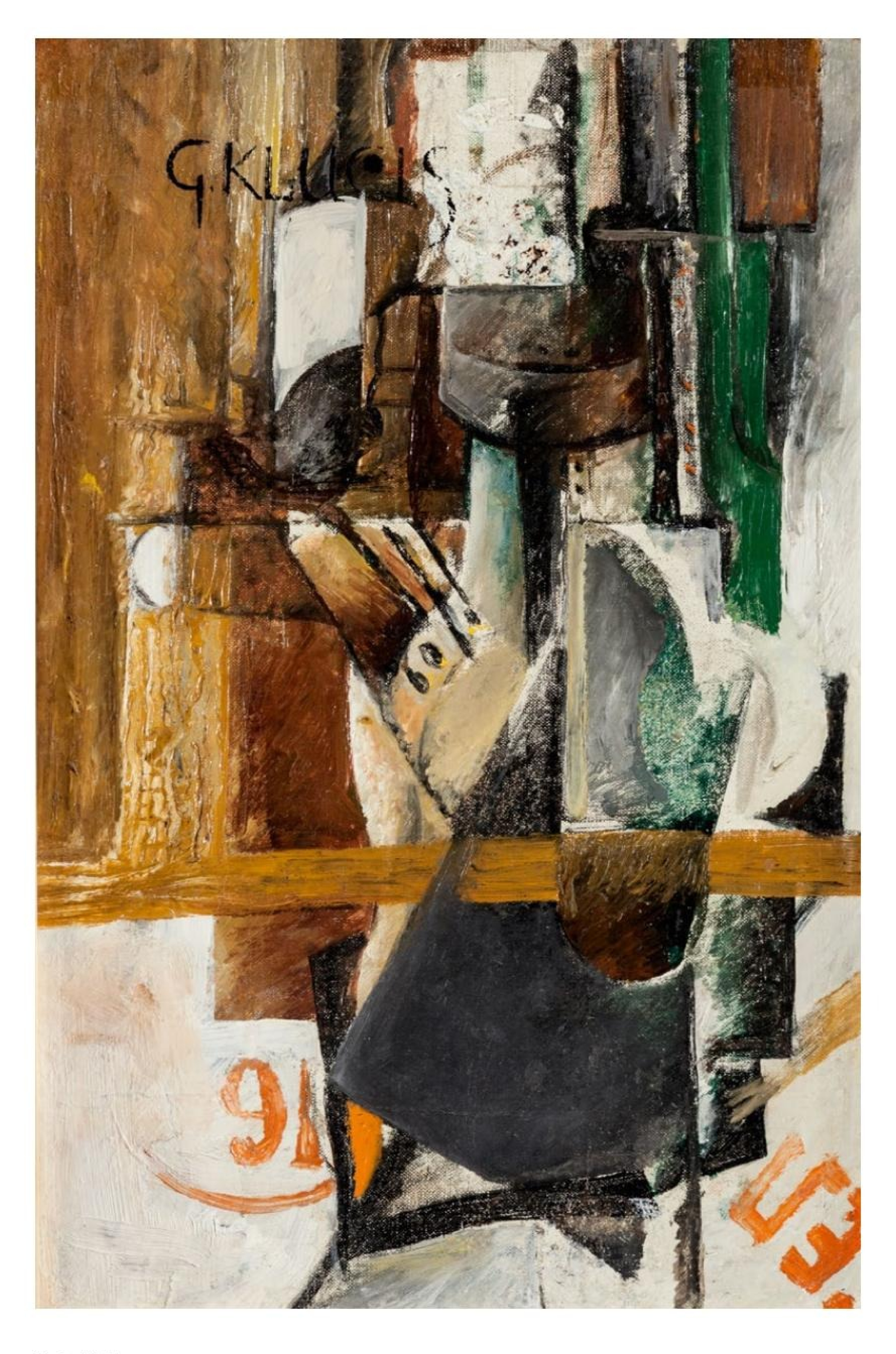
Iván Kudriashov
Diseño para la decoración de un automóvil para el Primer Aniversario de la Revolución de Octubre en Moscú, 1918



Kazimir Malévich
Portada de la revista *Internacional de Arte* (inédita), c. 1919

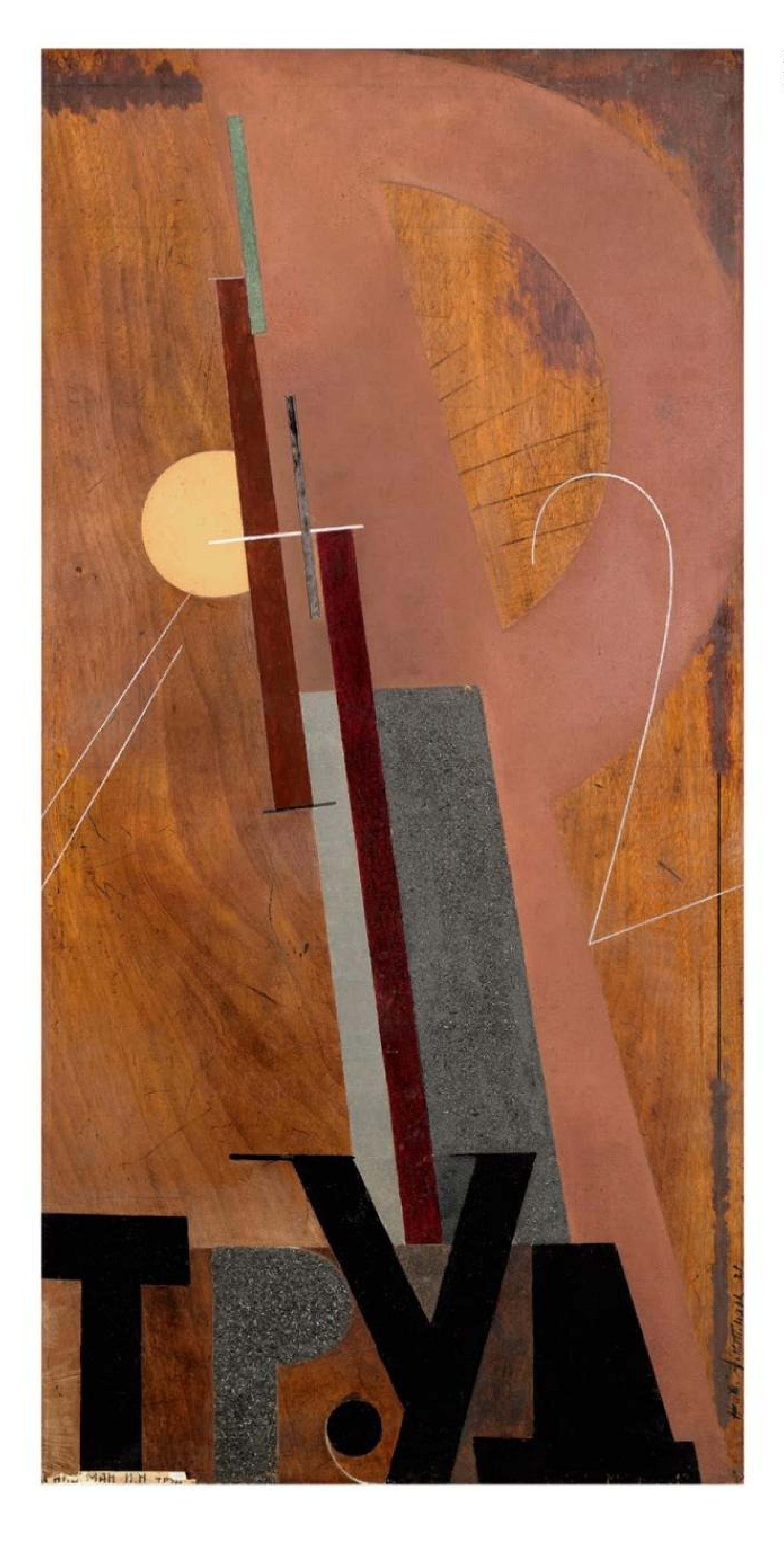


Sofía Dymshits-Tolstaia
Portada de la revista *Internacional de Arte* (inédita), 1919



Gustav Klutsis
Sin título (anverso y reverso), c. 1920

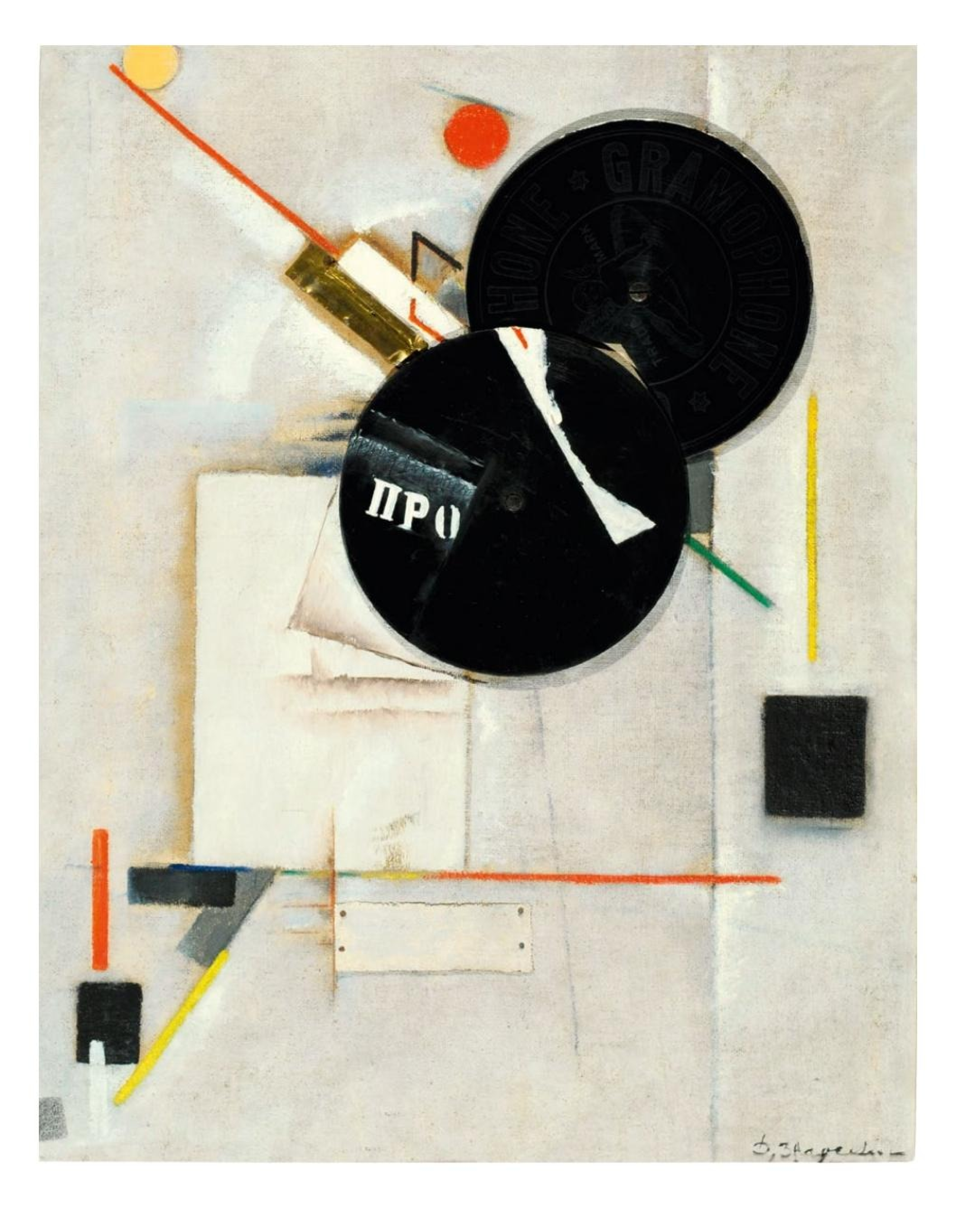




Natan Altman
Rusia. Trabajo, 1921



Pavel Mansúrov
Cerveza - fórmula pictórica, 1922


GRAMOPHONE
ПРО

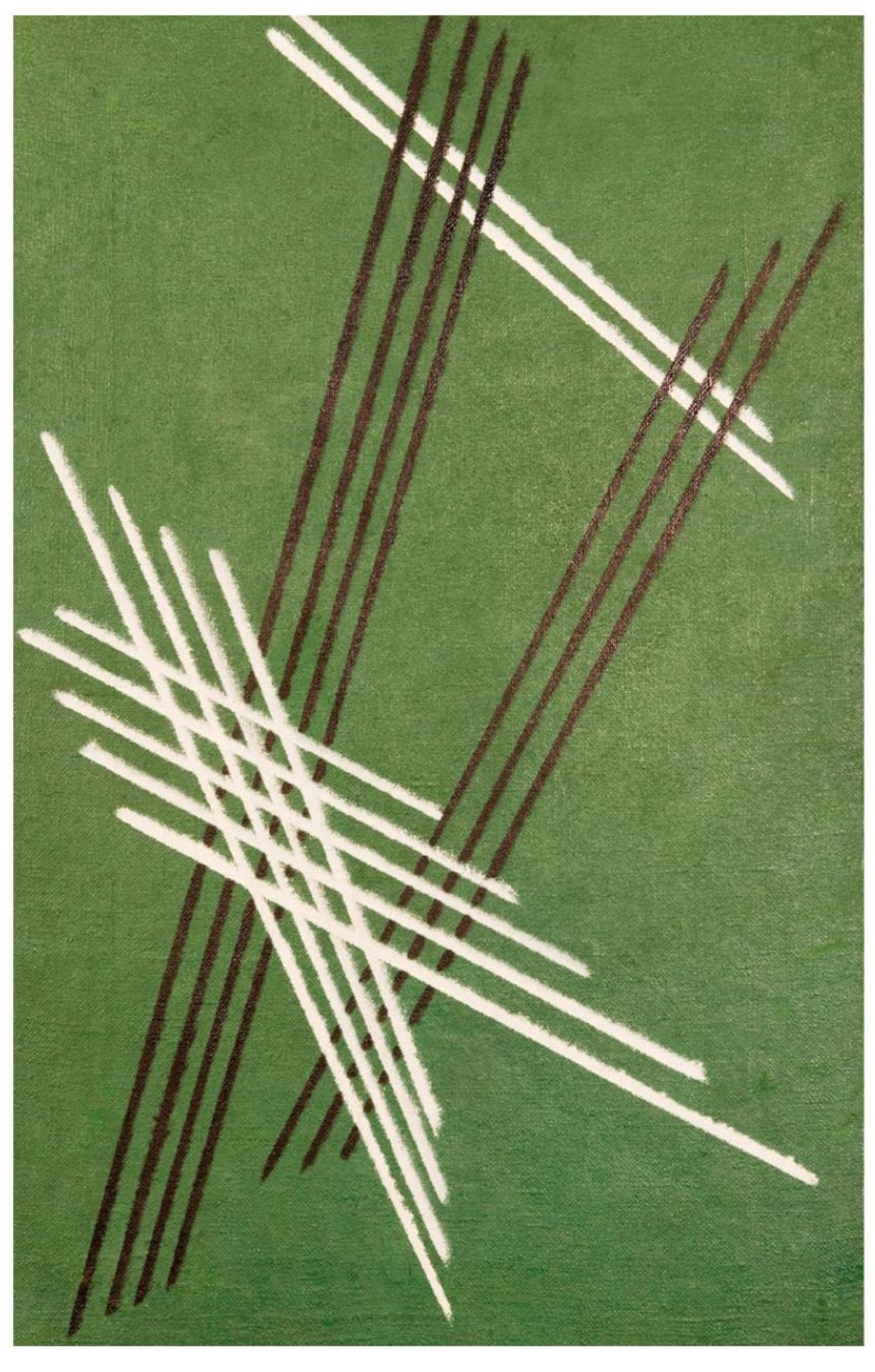


David Zagoskin
Construcción, 1921-1922

Valentín Yustitski
Construcción pictórica con alambre,
comienzo de la década de 1920



Boris Ender
Karl Liebknecht, 1919



Aleksandr Ródchenko
Construcción nº 92 (sobre verde), 1919

En la siguiente doble página:
Aleksandr Ródchenko
Detective, 1922

КРОВАВОЕ ВОСКРЕСЕ

Невидимое присутствие.

КОШМАРНАЯ НОЧЬ.

ДВЕ СИЛЫ.





Загадочный воздушный корабль.

СЕРАЯ ТЕНЬ

НЬЕ

3

„Сумасшедший".





ОГЛАВЛЕНІЕ: 1. Въ трущобахъ Индіи. 2. Тайны подземелій. 3. Духи Водъ. Башня Молчанія. 4. Затерянные въ океанѣ. Король смерти. 5. Тигры Зондскаго пролива. 6. Наслѣдникъ Кванга. 7. Берегъ Чернаго Дерева. 8. Берегъ Слоновой Кости. 9. Песчаный городъ. 10. Грабители морей. 11. Безымянный островъ. 12. Свободное море. 13. Пожиратели огня. Роковое кольцо. 14. Въ дебряхъ Австраліи. 15. Корабль-призракъ. 16. Таинственная маска. 17. Питкернское преступленіе. 18. Факиры-очарователи и друг.

Родченко.





Vasili Yermílov
Sin título (Composición con letras), c. 1920

Anónimo
Vasili Yermílov en su estudio con un diseño publicitario para «Lea libros» de Valerián Polischuk (izquierda), c. 1926

ЧИТАЙ

УНИВЕРМАГ-

ПЕТРОВКА 2

ТАРЕЛКИН

СМЕРТЬ ТАРЕЛКИНА



Varvara Stepánova
Diseño de vestuario para la obra de teatro *La muerte de Tarelkin* de Aleksandr Sujovó-Kobylin para el Teatro Meyerhold, 1922

Varvara Stepánova
Diseño de atrezo para *Una tarde de libro* de Vitali Zhemchuzhny (diablillos rojos desarman a Aleksandr Kérenski), 1924

Kliment Redkó
Sublevación, 1924-
1925







Ósip Brik
Álbum «Dadá», c. 1923-1924
George Grosz y John Heartfield
sujetan un poster «El arte ha muerto.
Larga vida a la *Torre* de Tatlin»

El puente del dadá

La palabra «dadá» expresa la
internacionalidad del movimiento.

Richard Huelsenbeck, citado en Roman Jakobson,
«Cartas de Occidente. Dadá», 1921

El dadá es cosmopolita.

Serguéi Sharshun

Berlín

Para su libro de 1922 *Y, sin embargo, se mueve*, Iliá Ehrenburg analiza la historia reciente de la vanguardia internacional: «Durante la guerra, todo el mundo estaba separado por el alambre de espino y por los oídos de los espías, pero en 1918, tras un alejamiento de cuatro años, artistas y escritores comprobaron que, sin saberlo, habían llegado a la misma plataforma»[117]. La obra de Ehrenburg globalizó la importancia de la *Torre* de Tatlin, a la que se refería con la frase «Y, sin embargo, se mueve», la supuesta sentencia de Galileo sobre la Tierra tras su condena por parte de la Inquisición. La cualidad rotacional de la *Torre* la situó como un nuevo símbolo del arte internacional de posguerra, en contraste con la anteriores separaciones estáticas entre Este y Oeste. Y, con esa apertura, las tendencias dadaístas cristalizaron en la plataforma compartida. Era una política de izquierdas que comportaba una crítica social a un tiempo austera e impuesta por los mecanismos de la parodia, la experimentación apasionada y la inquietud fanática por nuevas ideas.

Además de Ehrenburg y Shklovski, en los años veinte otros destacados vanguardistas rusos (Puni, Lisitzki, Zdanévich, Sharshun, Kandinski, Mayakovski) se mudaron a Europa o pasaron algún tiempo allí. Todos ellos tuvieron

en las páginas de la prensa. Por ejemplo, en 1922 la revista de la formación de

contacto inmediato con los dadaístas y en distinto grado contribuyeron a la expansión de la reserva conceptual dadaísta. Mayakovski desempeñó un papel especialmente amalgamador entre el entorno ruso y el europeo. En el otoño de 1922 se marchó a Berlín coincidiendo con la inauguración, el 15 de octubre, de la *Primera exposición de arte ruso* en esa ciudad, que, sorprendentemente dadas las posturas antiburguesas de los bolcheviques, se celebró en un espacio privado, la galería Van Diemen. En la muestra se incluyeron obras de todos los principales no objetivistas, de modo que se dio la impresión de que los bolcheviques respaldaban el arte no objetivista. La popularidad de p. 128 los carteles realizados por Mayakovski entre 1919 y 1921 para la Agencia Telegráfica Rusa (Rosta), presentados también en la exposición, se intensificó gracias a sus lecturas poéticas antes de la aparición de sus libros *Para la voz*, p. 128 diseñado por Lisitzki, y *150.000.000*, con cubierta de John Heartfield[118].

p. 122 Una fotografía de Heartfield y Grosz con una pancarta que reza «El arte ha muerto / Larga vida al nuevo arte mecánico de TATLIN», tomada en la Primera Feria Dadá Internacional, marcó el principio de la fascinación de los dadaístas por los vanguardistas rusos[119]. En la p. 127 feria, Grosz expuso *Diagrama tatlinesco* (1920), obra que, a pesar de su título, hace hincapié en su crítica característica de la burguesía alemana y su distanciamiento urbano generalizado. p. 126 La pieza de Hausmann *Tatlin en casa* (1920), que no se conserva, tenía una vinculación más evidente con las ideas de Tatlin por su yuxtaposición de un torso con los órganos expuestos para expresar la vulnerabilidad física humana y de un hombre moderno con implantes mecánicos en lugar del cerebro y los ojos. Esas visiones de Tatlin (como artista-máquina en

Anónimo
Vladímir Tatlin, Berlín, 1914

El Lisitzki
«Tatlin trabajando en el Monumento a la Tercera Internacional», ilustración del libro *Seis cuentos con final fácil* de Iliá Ehrenburg, Berlín, 1922

izquierda *Semáforo hacia el futuro* publicó textos de Tristan Tzara y otros dadaístas, así como material sobre el dadaísmo como una de las tendencias radicales del arte contemporáneo». Kashuba escribe también sobre el manifiesto de los panfuturistas ucranianos y su idea de la «hegemonía del metaarte», que incluía la nueva forma visual de la «poesía-pintura». Teniendo en cuenta la adoración de Yermílov por la poesía de Jlébnikov, cabe la posibilidad de que sus obras textuales, entre ellas las dedicadas a Lenin, se hubieran inspirado en ese paradigma. Véase E. D. Kashuba, «Sotsialny Dadaizm v tvórchestve Víktora Pálmova», en *Russki avangard 1910-1920 v yevropéiskom iskusstve*, Moscú, Nauka, 2000, p. 224.

117. Iliá Ehrenburg, *A vsio-takí oná vértitsia*, Moscú, Guelikón, 1922, p. 43.

118. Varios artistas y escritores más participaron en la producción de los carteles de la Rosta, que difundieron eficazmente las ideas bolcheviques. Mayakovski colaboró con Jakobson al menos en un cartel.

119. M. A. Iziúmskaia considera que el conocimiento que de Tatlin tenían los dadaístas berlineses procedía de la publicación en 1920 del libro de Konstantin Umanski *Neue Kunst in Rusland 1914-1919*, en el que se analiza la nueva idea de Tatlin sobre los monumentos como «máquinas vivas». Véase M. A. Iziúmskaia, «Nemétskie dadaisty i Rossía: putí vzaimodéistvia», en I. E. Danílova (ed.), *Rossía-Guermania: kultúrnye sviazi, iskusstvo, literatura v pervoi polovine dvadtsátogo veka:* materialy p. 125 nauchnoi konferentsi «*Vípperovskie chtenia-1996*», nº 29, Moscú, Museo Estatal de Bellas Artes Pushkin, 2000, p. 56.



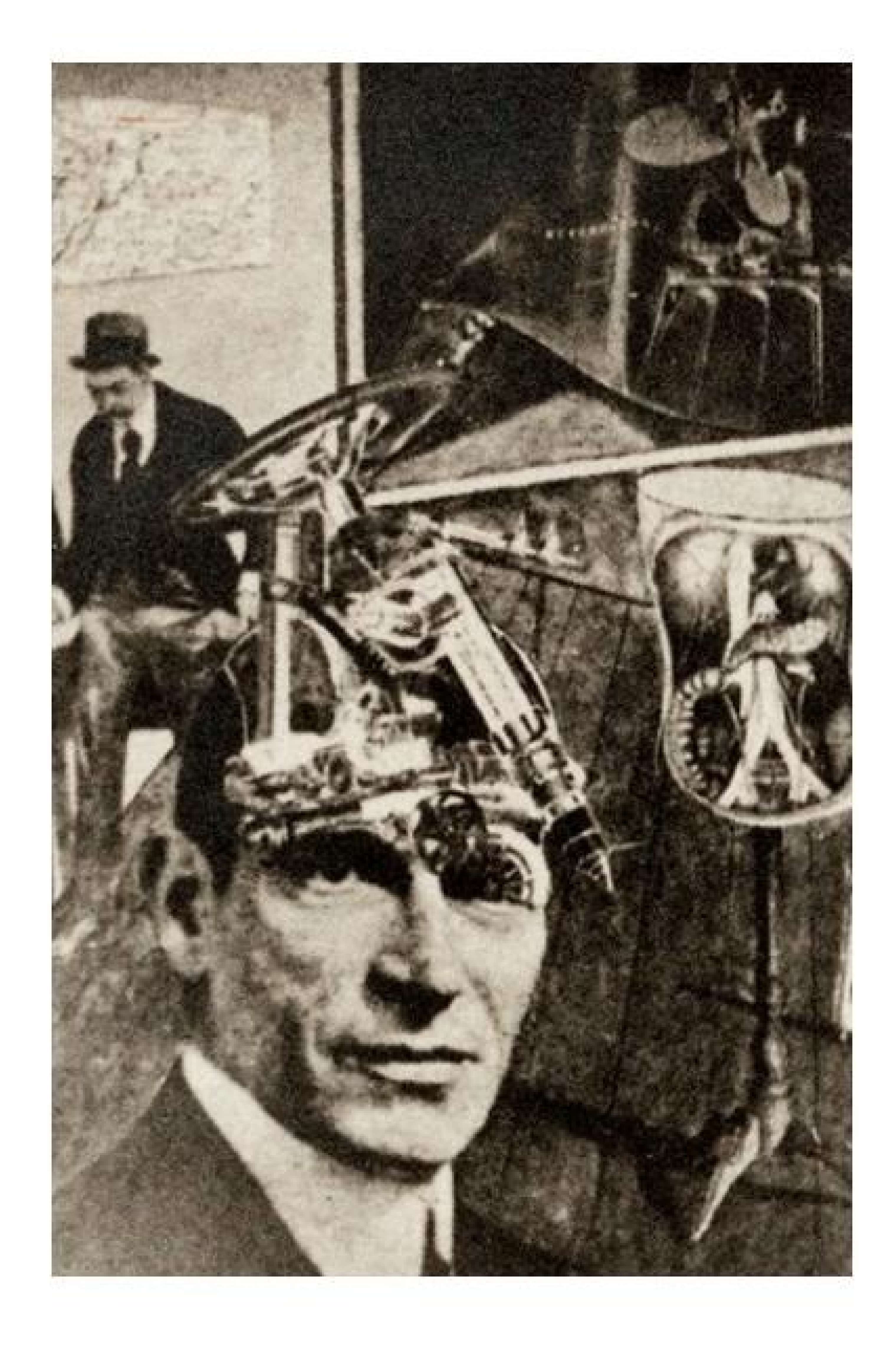


cuya mente «los deseos se miden, sinceramente, con una regla» o, según lo describió Mayakovski a Pablo Picasso en 1922, como un ejemplo de artista que dejó de crear arte para «agradar a los ojos de los propios artistas») se reflejaron asimismo en el fotocollage de Lisitzki «Tatlin trabajando en el Monumento a la Tercera Internacional», realizado para el libro de Ehrenburg *Seis cuentos con final fácil* (1922)[120]. En esa pieza se inserta una regla en lugar del ojo de Tatlin que lo libera de «la irritación emocional del ojo hipertrofiado y dañado» y las «formas accidentales» y le confiere «un punto de vista objetivamente veraz y real»[121]. p. 125

Si Tatlin era para los dadaístas la fantasía de una nueva clase de moderno progresista, Puni, el organizador de *0,10*, había tenido presencia

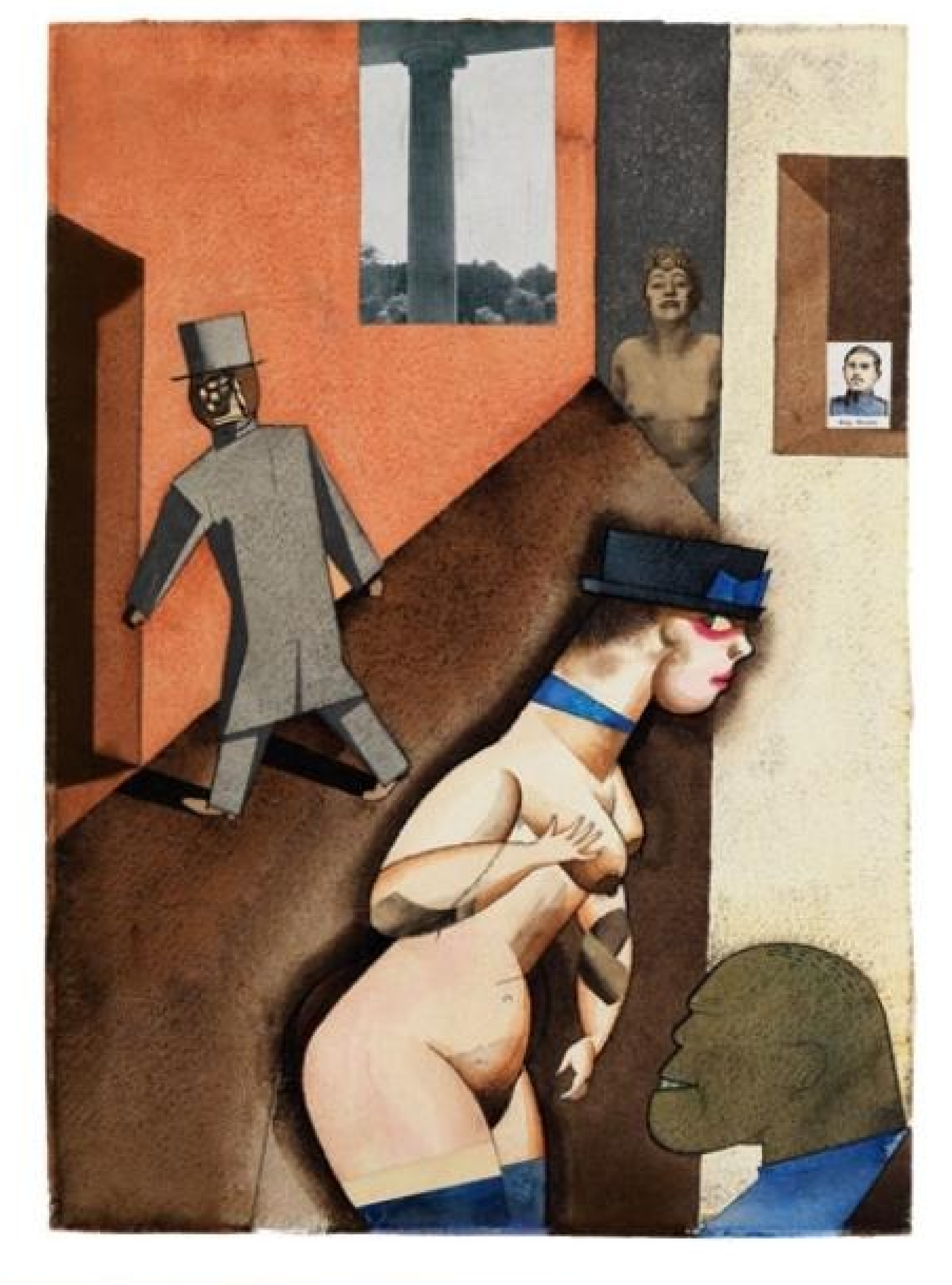
física en Berlín desde el otoño de 1920. Su exposición en la galería Der Sturm de Herwarth Walden de febrero de 1921 lo puso en contacto con los dadaístas alemanes vinculados a ese centro y su revista homónima, entre ellos Arp, Richter y Schwitters. El segundo de estos recordaría más tarde la repercusión de la muestra de Puni: «Curiosamente, parece que las tendencias dadaístas han hecho su primera aparición en Rusia, donde la influencia futurista seguía teniendo mucha fuerza. Las obras
p. 47 de Puni *Barbero* (1915) y *Limpiacristales* (1915) son una combinación poética de la experiencia simultaneísta y la experimentación original. Su
p. 131 *Plato de hambre* vacío (c. 1918) [...] es una pieza de resistencia que, tanto por su franqueza como por su forma de expresión, puede considerarse un documento dadá»[122].

Las memorias de Richter incluyen una ilustración de *Plato de hambre* fechada en 1918 y con el añadido de «Petrogrado» en el título, una ubicación que transforma ese monocromo con plato pegado en una alegoría política. «En Rusia, en 1918, estaban en mitad de una revolución, y una patata al día era mucho. El plato vacío era un desafío (contra algo o alguien)», relata Richter en el libro[123]. Lo más probable es que la fotografía del ensamblaje perdido *Plato de hambre* conservada en Moscú en la colección del Museo Mayakovski la llevara a Rusia el propio Mayakovski desde Alemania o París, adonde Puni se mudó en 1924. Uno de los encuentros de la pareja en Rusia tuvo como consecuencia una broma dadaísta del primero, descrita por Járdzhiev como un «truco fotográfico» y «uno de los primeros ejemplos de fotomontaje»[124]. En una fotografía de grupo titulada «Pascua
p. 35 con los futuristas» (1915), en la que aparecen Mayakovski, Vasili Kamenski, Kulbin, Arthur Lurie y Rózanova, el poeta pegó a su lado la



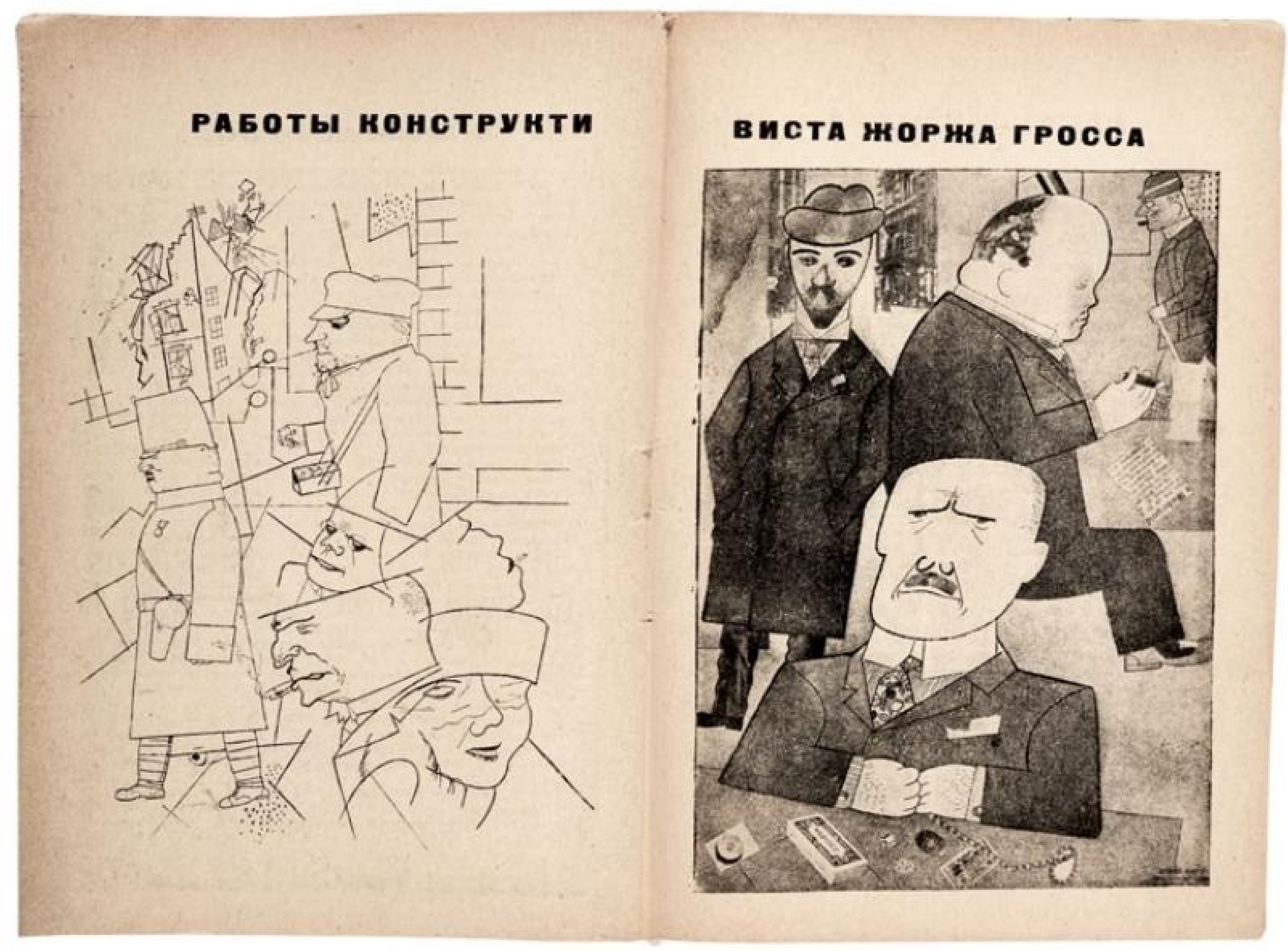
120. Mayakovski, citado en Nikolái Járdzhiev, «Mayakovski i Tatlin: k 90-letiu so dniá rozhdenia judózhnika», en Dugánov, Arpishkin y Sarabiánov (eds.), óp. cit., vol. 1, p. 233. Tatlin visitó el estudio de Picasso en su viaje a Europa de 1913, coincidiendo con una exposición de artesanía popular. Aparece en fotografías como miembro de un grupo de músicos ciegos, tocando una bandura con los ojos cerrados, lo que apunta a su futuro paso

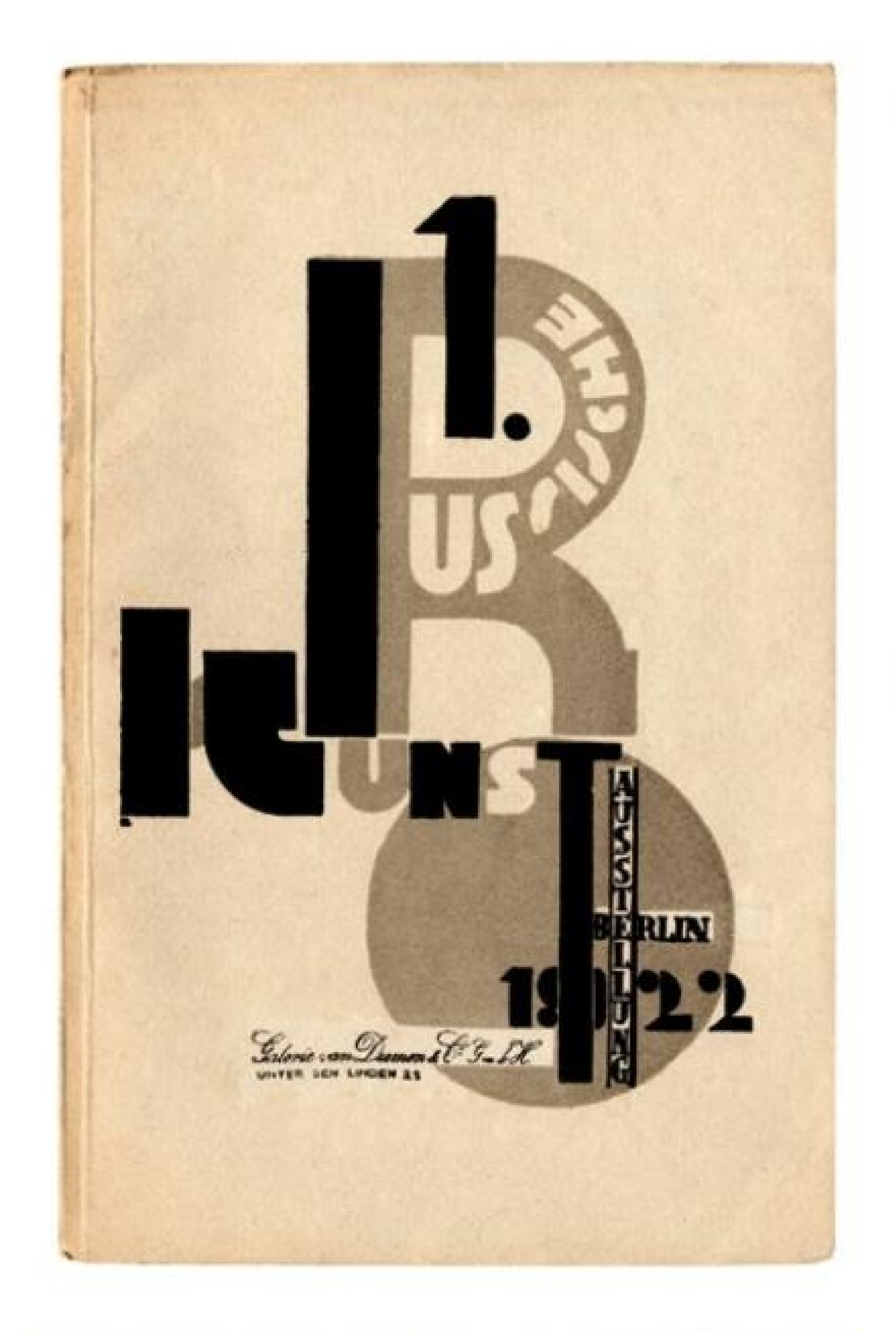
Ósip Brik
Álbum «Dadá», c. 1923-1924
Raoul Hausmann,
Tatlin en casa, 1920

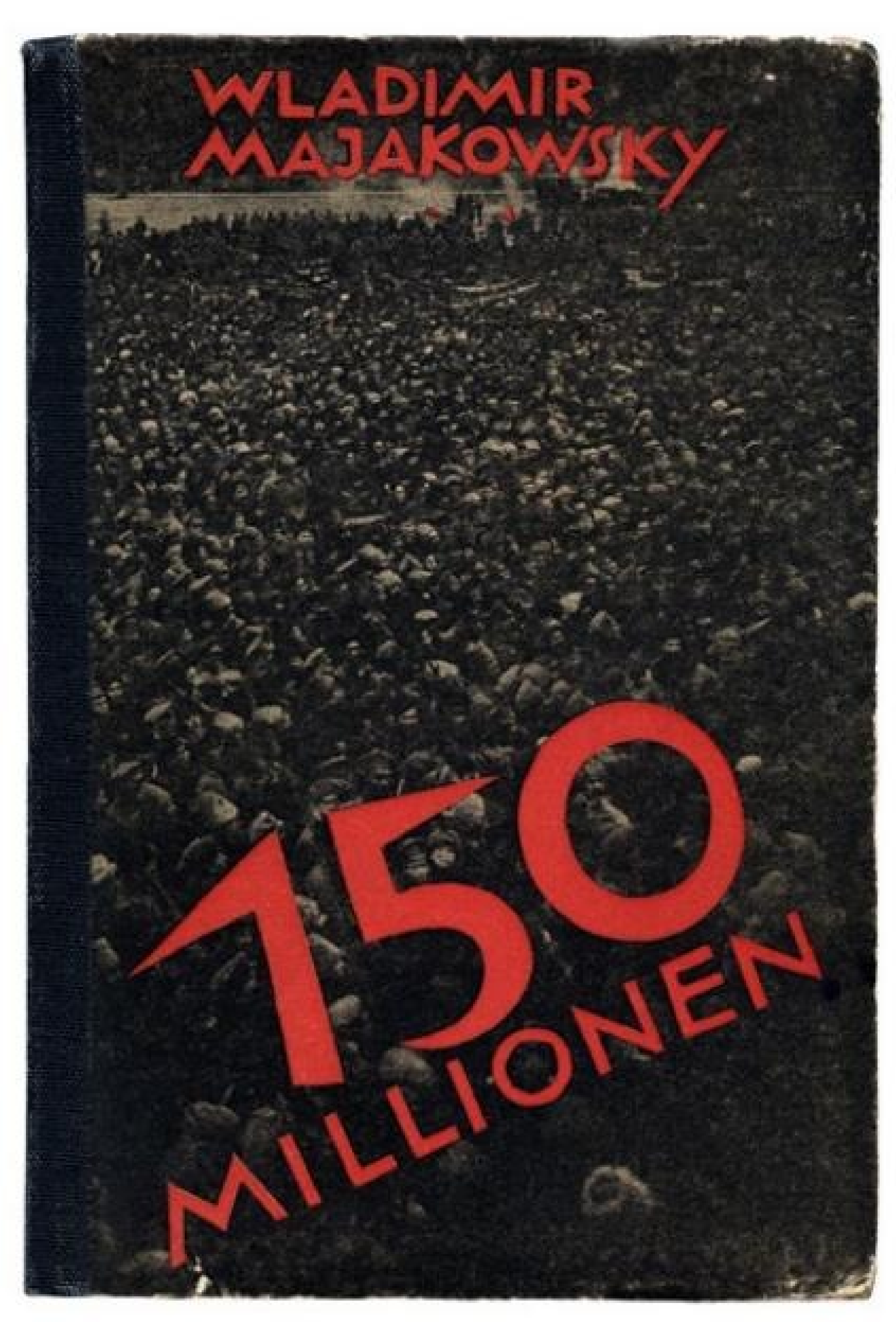


George Grosz
Diagrama tatlinesco, 1920

George Grosz
Dos obras del artista que ilustran su artículo «Sobre mi obra», *LEF*, nº 2, 1923




BERLIN
1922
Galerie van Diemen & Co G.m.b.H.
UNTER DEN LINDEN 21


WLADIMIR MAJAKOWSKY
150 MILLIONEN


КАМ=
ЧАТ=
КА
КАРАУЛ!!
1. АМЕРИКА ОТ НАС КОНЦЕССИИ ПОЛУЧАЕТ.
2. АНТАНТА ЗАСУЕТИЛАСЬ- ТЕМ ЛУЧШЕ!
ЕВРОПА
3. ОНИ ПЕРЕДЕРУТСЯ.
4. А МЫ ПОЛУЧИМ !


В ЕВРОПЕ КРИЗИС.
РОССИЯ
1.ДО ВОЙНЫ 37% ВСЕГО ХЛЕ= БА,ПОТРЕБЛЯЕМАГО НА МИРО= ВОМ,РЫНКЕ ПРОИЗВОДИЛА РОССИЯ
2.ЧТО ЖЕ ТЕПЕРЬ БУРЖУЯМ ДЕЛАТЬ? ЗАДУМАЛАСЬ ЕВРОПА, КОРЕЖИТ ЕЕ
3. С ОДНОЙ СТОРОНЫ И ПРИЗНА= ВАТЬ НЕ ХОЧЕТСЯ,
4. С ДРУГОЙ СТОРОНЫ ПОКОЛЕ= ЕШЬ-НЕ ПОЛУЧИВ РУССКОЕ СЫРЬЕ.

El Lisitzki
Cubierta del catálogo *La primera exposición rusa*, Berlín, 1922

John Heartfield
Cubierta del libro *150.000.000* de Vladímir Mayakovski, 1924

Vladímir Mayakovski
Rosta, nº 630, «América consigue de nosotros concesiones», noviembre de 1920

Vladímir Mayakovski
Rosta, nº 870, «Crisis en Europa», enero de 1921

cabeza de Puni sobre una tela floreada. Era su venganza por la negativa de Puni a fotografiarse con él en la exposición *Tranvía V*. En el texto adjunto se enumeran deseos de Pascua, uno de los cuales es «Para un artista la razón es un sistema penal, de modo que deseamos que todos los artistas pierdan la cabeza».

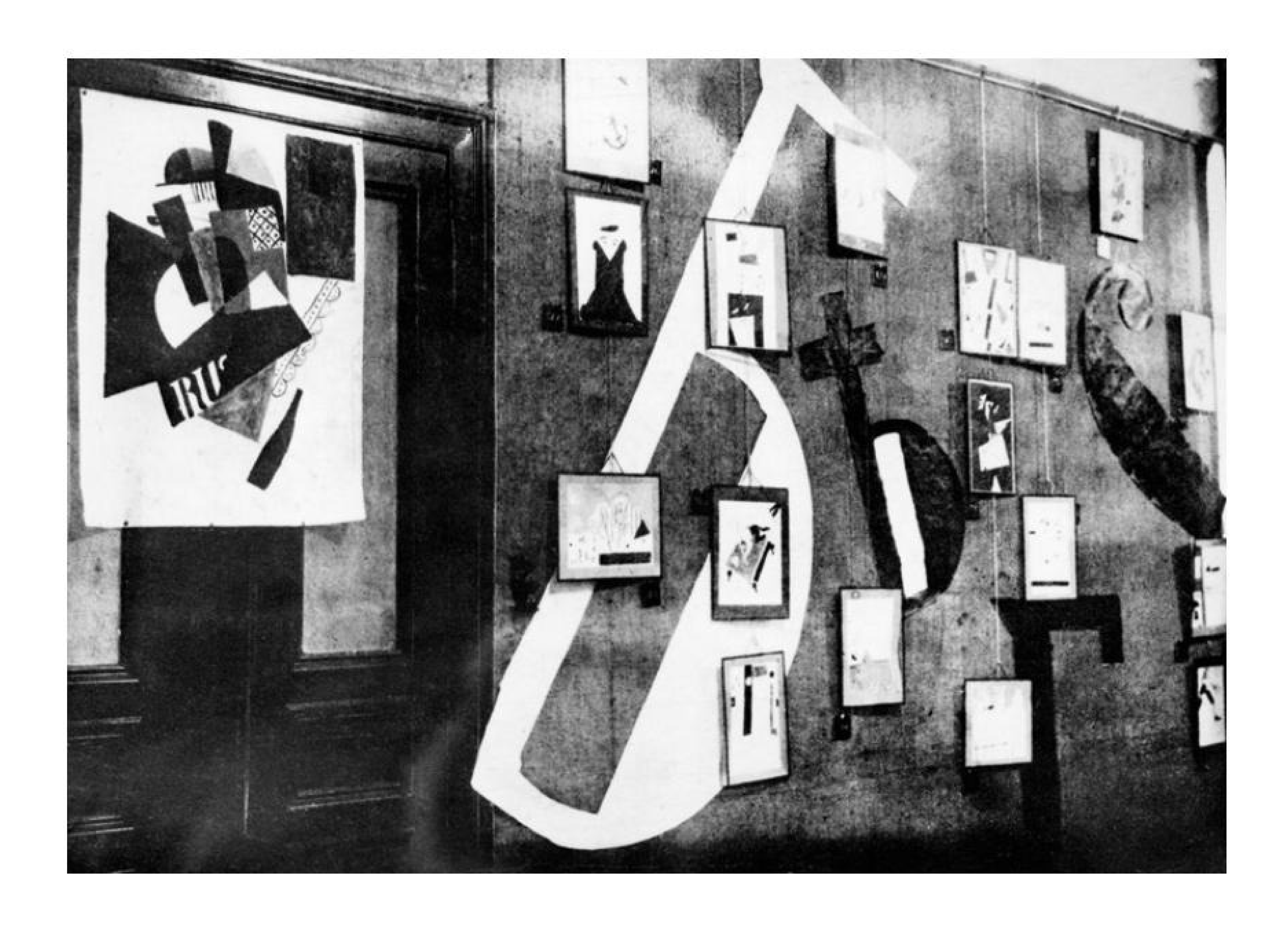
Una fotografía de la muestra de Puni en Der Sturm impresiona por el ingenio y la diversidad estilística de la instalación, que va del expresionismo figurativo, que el artista había practicado mientras daba clases a principios de 1919 en el estudio de Marc Chagall en Vítebsk (y aplicado en el álbum *Octubre 1917-1918. Héroes y víctimas de la revolución*), a las composiciones no objetivistas, al estilo de los *Prouns* y los ensamblajes geométricos. Puni colgó algunas de sus obras enmarcadas en paredes pintadas con letras rusas sobredimensionadas tomadas de su cuadro *Vuelo de formas* (1919), en el que logró un equilibrio entre las morfologías transracionales visuales y verbales (amenazadas por modelos comunicativos de fácil desciframiento como el *Alfabeto soviético* de Mayakovski [1919]). El efecto estratificado global de la instalación de Puni debía de evocar la exposición de ensamblajes y collages variados de Schwitters en Der Sturm en 1919. Al igual que Puni, Schwitters subrayaba la importancia del lenguaje poético transgresor, que, como señala Dorothea Dietrich, «puso a Schwitters y a Hannover en el mapa del dadá»[125]. Eso ayuda a explicar por qué Lisitzki encontró amparo con Schwitters en Hannover, donde creó, como primer proyecto, un álbum de *Figurillas* basado en *Victoria sobre el sol* de Kruchónij.

p. 130

p. 99

La pertenencia de Puni al radical Grupo de Noviembre, que tenía liderazgo expresionista pero incluía a dadaístas berlineses; su amistad con el crítico formalista Shklovski, que por

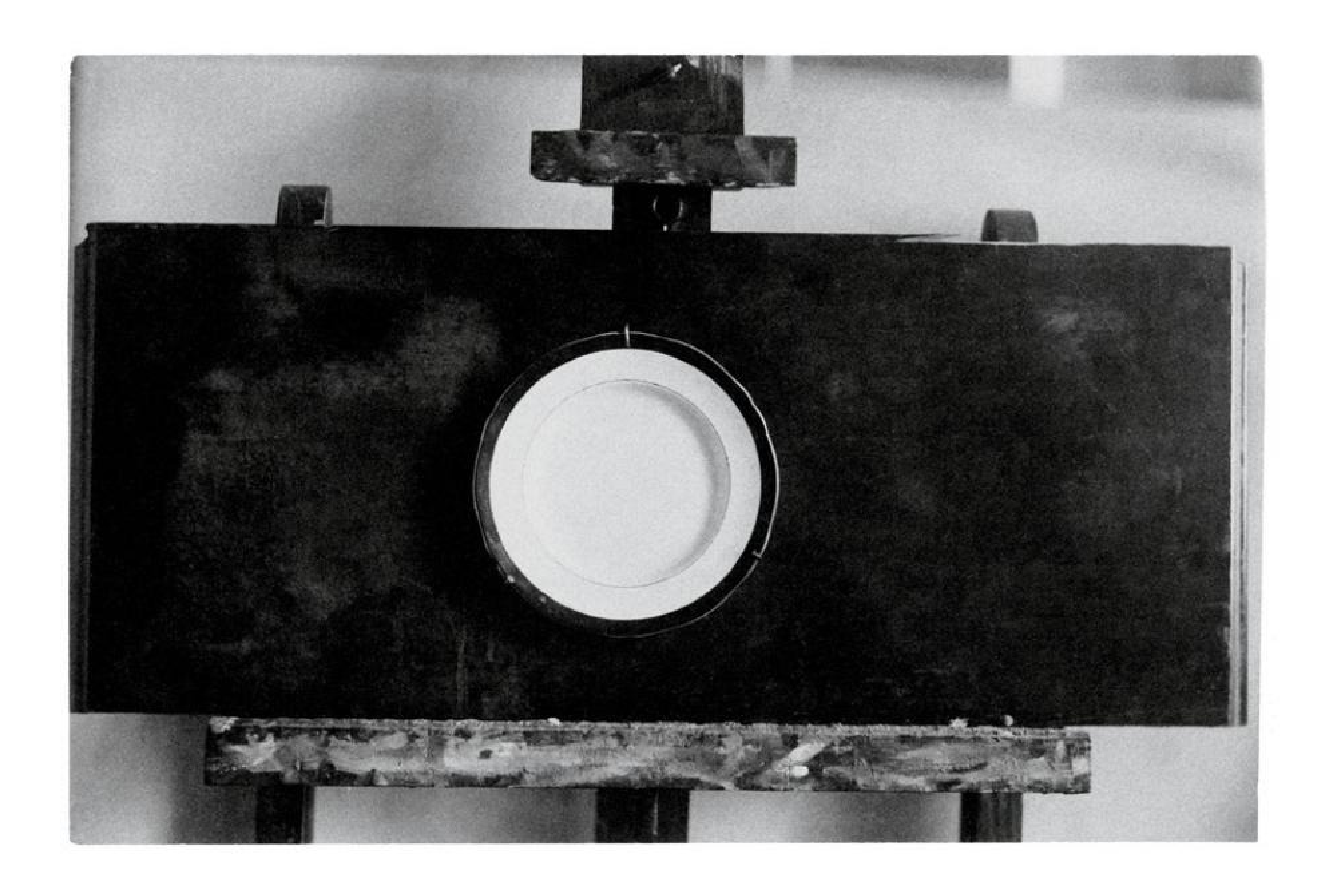
del arte retiniano por un arte mental, un cambio reflejado en los fotomontajes de Hausmann y Lisitzki. Duchamp, al que se atribuye la difusión del concepto de arte antirretiniano en Nueva York, publicó en



Anónimo
Vista de la exposición de Iván Puni en la galería Der Sturm, Berlín, 1921

Iván Puni
Sin título (*Plato de hambre*), c. 1918

entonces vivía en la capital alemana, y su colaboración con László Moholy-Nagy en el manifiesto «Una llamada al arte elemental. A los artistas del mundo», publicado en *De Stijl* en octubre de 1921, constatan su predisposición a *todo*. Moholy-Nagy había montado una exposición de su obra en Der Sturm justo antes de la de Puni. La coincidencia temporal, combinada con la inquietud de Moholy-Nagy por el arte y la fotografía no objetivistas, provocó que el interés mutuo fuera inevitable. Las posteriores *Construcciones con esmalte* (1923) de Moholy-Nagy, que encargó por teléfono a una fábrica cercana dictando su composición (con frecuencia se las conoce como sus «cuadros telefónicos»), avalan la influencia que, a través de Puni, ejercía la democratización de las invenciones formales mediante la confianza en los



1917 una revista llamada *The Blind Man*.

121. Nikolái Punin, «Tatlin (Prótiv kubizma)», en Púnina y Rakitin (eds.), óp. cit., p. 30.

122. Richter, óp. cit., pp. 198-199.

123. Ibíd., p. 206. Puni participó en la creación de la decoración callejera para el aniversario soviético y dio clase en Svomas, lo que demuestra su lealtad inicial y su interés por la revolución. Eso se plasma en el hecho de que fuera miembro del Grupo de Noviembre alemán, con el que expuso en Colonia en 1922.

124. Járdzhiev, «Fotoshutka Mayakóvskogo», óp. cit., pp. 153-154.

125. Dietrich, óp. cit., p. 159. La autora se refiere al poema de amor paródico de Schwitters «Para Ana Flor» (1919), publicado en *Der Sturm* en la época de su exposición.

126. Cuando los artistas de izquierda de Alemania y Rusia se distanciaban del expresionismo a principios de los

requisitos mecánicos del arte puesta en marcha por Malévich[126].

El atractivo de Puni y Moholy-Nagy para la comunidad artística internacional impondría el arte no objetivo como plataforma de unificación, una iniciativa que se adelantó al anuncio en Düsseldorf de la «Declaración de la Facción Internacional de los Constructivistas» en el Primer Congreso Internacional de Artistas Progresistas el 30 de mayo de 1922. La firmaron Theo van Doesburg (que aún no había hecho pública su teoría del elementarismo), Lisitzki y Richter, y el término «constructivismo» fue un compromiso entre los tres. Se utilizó de nuevo en una convocatoria más multitudinaria en Weimar en septiembre de 1922 que se conoció como el Congreso de Constructivistas y Dadaístas, una combinación que abarcaba a

todos los artistas progresistas y daba a entender una alianza entre constructivistas (léase «no objetivistas») y dadaístas.

p. 136 En una fotografía del congreso, Lisitzki destaca al fondo gracias a su pipa y a su gorra a cuadros. Tzara está delante, con una gorra parecida y una lata que sostiene mientras se lleva a la mejilla la mano de su vecina. Tal vez ese gesto espontáneo y cargado de excentricidad futurista hiciera dudar a Lisitzki del potencial de Tzara para la originalidad. A su regreso a Berlín, Lisitzki le dijo a Sharshun, que por aquel entonces estaba traduciendo al ruso *El corazón a gas* (1921), que la obra no tenía «interés para los rusos» y que para ellos «existían multitud de cosas similares antes y después de la guerra»[127]. En un número de la revista *Veshch* [Cosa] de ese año, Lisitzki definía asimismo «las tácticas de negación de los dadaístas, tan evocadoras de nuestros primeros futuristas del período previo a la guerra», como «un anacronismo»[128].

Lisitzki compartía con Schwitters y Arp el interés por definir los parámetros formales del dadaísmo. En un principio, su análisis de la exposición de Schwitters en Der Sturm fue crítico: «Schwitters tiene el cerebro de una persona literaria, pero ni ojo para el color ni manos para el material. La combinación de todo eso crea algo confuso». El *Álbum merz* de Schwitters (1923), impreso en Hannover al mismo tiempo que *Proun: 1er álbum Kestner* de Lisitzki, estaba, en palabras de este, «impregnado por nosotros», una expresión que utilizó en otro momento para referirse a la retirada de Moholy-Nagy del expresionismo[129]. En el álbum de Schwitters hay un cambio brusco, parecido al de Moholy-Nagy, del exceso estructural al «geometrismo preciso» y la «organización» (por tomar prestados más términos de Lisitzki) y el uso del rojo y el negro, una paleta

años veinte, la *Primera exposición universal de arte alemán*, presentada en Moscú y en Leningrado en 1924, resultó aplastantemente expresionista. Sin embargo, hubo excepciones notables, entre ellas siete obras de Moholy-Nagy, como *Construcción con esmalte 3* y *Construcción con esmalte 4* (ambas de 1923). Sobre las relaciones entre los artistas rusos y Moholy-Nagy, véase Margarita Tupitsyn, «Colorless Field. Notes on the Paths of Modern Photography», en Mitra Abbaspour, Lee Ann Daffner y Maria Morris Hambourg (eds.), *Object: Photo. Modern Photographs. The*







El Lisitzki
Kurt Schwitters, 1924

El Lisitzky
Hans Arp, 1924

El Lisitzki y Kurt Schwitters
Portada de la revista *Merz*, nº 8-9: *Nasci*, abril/julio de 1924

característica de Malévich y sus alumnos[130]. La ejecución por parte de Lisitzki de los retratos de Schwitters y Arp en la técnica multimagen del fotograma (para el que inventó el neologismo «fótopis»), refleja la complejidad visual y técnica del arte *merz* del primero de los dos y de la no
p. 133 objetividad basada en el azar del segundo.

La *Primera exposición de arte ruso* de Berlín se inauguró justo después del Congreso de Weimar y «desplegó la teoría rusa del arte no objetivo en el mundo artístico europeo»[131]. Los dadaístas Heartfield, Grosz, Hausmann y Huelsenbeck, vinculados con la revolución alemana de 1918-1919, la recibieron con los brazos abiertos y vieron en sus participantes a aliados ideológicos. En la declaración de Hausmann y Huelsenbeck «¿Qué es el dadaísmo y qué quiere en Alemania?» (1919) resonaba la «Declaración de derechos humanos» de Malévich (1918) por su radicalidad sociocultural y su ideología de extrema izquierda. Ambos proponían ir más allá de los cánones familiares de los movimientos de arte moderno. Sin embargo, otros dadaístas (Arp, Schwitters, Tzara y Van Doesburg) no mostraron un claro respaldo a la muestra rusa, ya que no veían con buenos ojos las prácticas artísticas que se comprometían con una sola clase, ya fuera el proletariado o la burguesía. Juntos firmaron el «Manifiesto del arte proletario» para refutar el concepto de tal práctica: «El arte hecho por proletarios no existe, dado que el proletario, cuando crea arte, deja de ser proletario y se convierte en artista»[132]. En otras palabras: la categoría de «artista» desbanca los demás compromisos, y los artistas deben perseguir ante todo sus propias revoluciones en contra de la convención artística y las instituciones restrictivas. Para esos dadaístas, servir a la causa política del proletariado significaría una pérdida de control sobre la determinación y la independencia artísticas de uno mismo.

Sin embargo, y a pesar de algunas diferencias políticas y conceptuales, los dadaístas europeos y los rusos que se sumaron a sus filas se entregaron a prácticas colectivas y a la expansión de las alianzas internacionales. Sharshun es el primer ejemplo de un artista ruso comprometido sistemáticamente con la construcción de puentes con los dadaístas. En Moscú, en 1909, entró en contacto con los protodadaístas Lariónov y Goncharova, y en Barcelona, donde se instaló en 1915, conoció a Arthur Cravan y a Francis Picabia y fue testigo del lanzamiento de la revista *391*. En París, adonde regresó en 1920, trabó amistad con Tzara, Paul Éluard y André Breton. Y en Berlín, donde permaneció de 1922 a 1923 mientras esperaba un visado ruso, expuso en Der Sturm después de Puni (en septiembre de 1922) y alternó con Schwitters, Ehrenburg, Lisitzki, Mayakovski y Brik. Desde Berlín también se escribió con Tzara; lo puso al día de las

actividades artísticas y señaló: «A muchos rusos les gustaría saber lo que es el dadá»[133].

El primer número de la publicación de Sharshun *Perevoz Dada* [El Transporte Dadá], era un simple documento de cuatro páginas que se anunciaba como el «órgano oficial de la Internacional Tercera y Media» y, en nombre de Europa, pedía a Rusia: «Vengan». En él, Sharshun cita a Tzara con entusiasmo, recomienda a los lectores «ir a París a ver a Man Ray, el creador de nuevas visiones», y ridiculiza a la conservadora comunidad rusa de Berlín antes de exhortar a sus miembros a intercambiar sus pasaportes por otros soviéticos. Se muestra igual de duro e irónico con algunos rusos de círculos vanguardistas, en particular los que podían competir con él por el puesto de dadaísta ruso oficial. Sharshun califica de «inútil» al grupo de los nadistas de p. 191 Rostov del Don de reciente creación[134]. Vapulea el proyecto de la Universidad de los 41 ° de Zda- p. 199 névich, anunciado justo después de que este se trasladara a París en 1921, por ser el lugar en el que «los estudiantes hicieron huelga de hambre negándose a comer *zaum* [transracionalismo] y *sdvig* [cambio] podridos», en referencia a las técnicas formalistas clave de los protodadaístas rusos. La reconciliación de Lisitzki con los dadaístas tuvo como consecuencia otro arranque de desdén por parte de Sharshun: «En el hipódromo de los artistas rusos que compiten por el premio de la monotonía, E. Lisitzki ha llegado el primero». El texto de un telegrama cierra el número e informa a los colegas de Rusia (Kruchónij, el poeta Grigori Pétnikov y Ródchenko): «'Transporte-Dadá' ha zarpado con refuerzos en su primer viaje».

A Sharshun le denegaron el visado, lo que le impidió ir a la Rusia comunista, pero Mayakovski y Brik (que acompañó a Mayakovski a Berlín) se hicieron cargo de su proyecto de trasladar el dadá.

Thomas Walther Collection 1909-1949, Nueva York, Museum of Modern Art, 2014, disponible (en inglés) en línea: https://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Tupitsyn.pdf [última consulta: 25 de enero del 2018].

127. Sharshun cita a Lisitzki en su carta a Tzara del 6 de marzo de 1923, en «Serguéi Sharshun, pisma k Tristanu Tsara (1921-1923)», en Leonid Livak y Andrei Ustínov (eds.), *Literaturny avangard rússkogo Parizha. Istoria. Jronika. Antologuia. Dokumenty*, Moscú, OGI, 2014, p. 771.

128. El Lisitzki, «Blokada Rossi koncháietsia», *Veshch*, nº 1, 1922, trad. al ruso en *El Lisitski. 1890-1941*, Moscú, Gosudárstvennaia Tretiakóvskaia galereia, 1991, p. 73.

129. El Lisitzki, «Vystavki v Berline», *Veshch*, nº 3, 1922, trad. al ruso en *El Lisitski. 1890-1941*, óp. cit., pp. 136-137.

130. En Berlín, Malévich escribió una carta a Schwitters como reacción a su artículo «Mein Merz und=Meine Merz=Muster Messe im Sturm» (*Der Sturm*, nº 7, 1926-1927, pp. 106-107). En la carta





Delante de la casa de los Schwitters en Hannover (de izquierda a derecha: Helma Schwitters, sin identificar, Kurt Schwitters, Nelly van Doesburg, Theo van Doesburg, El Lisitzki, con Ernst Schwitters), 1922

Anónimo
Congreso de Constructivistas y Dadaístas, Weimar, septiembre de 1922

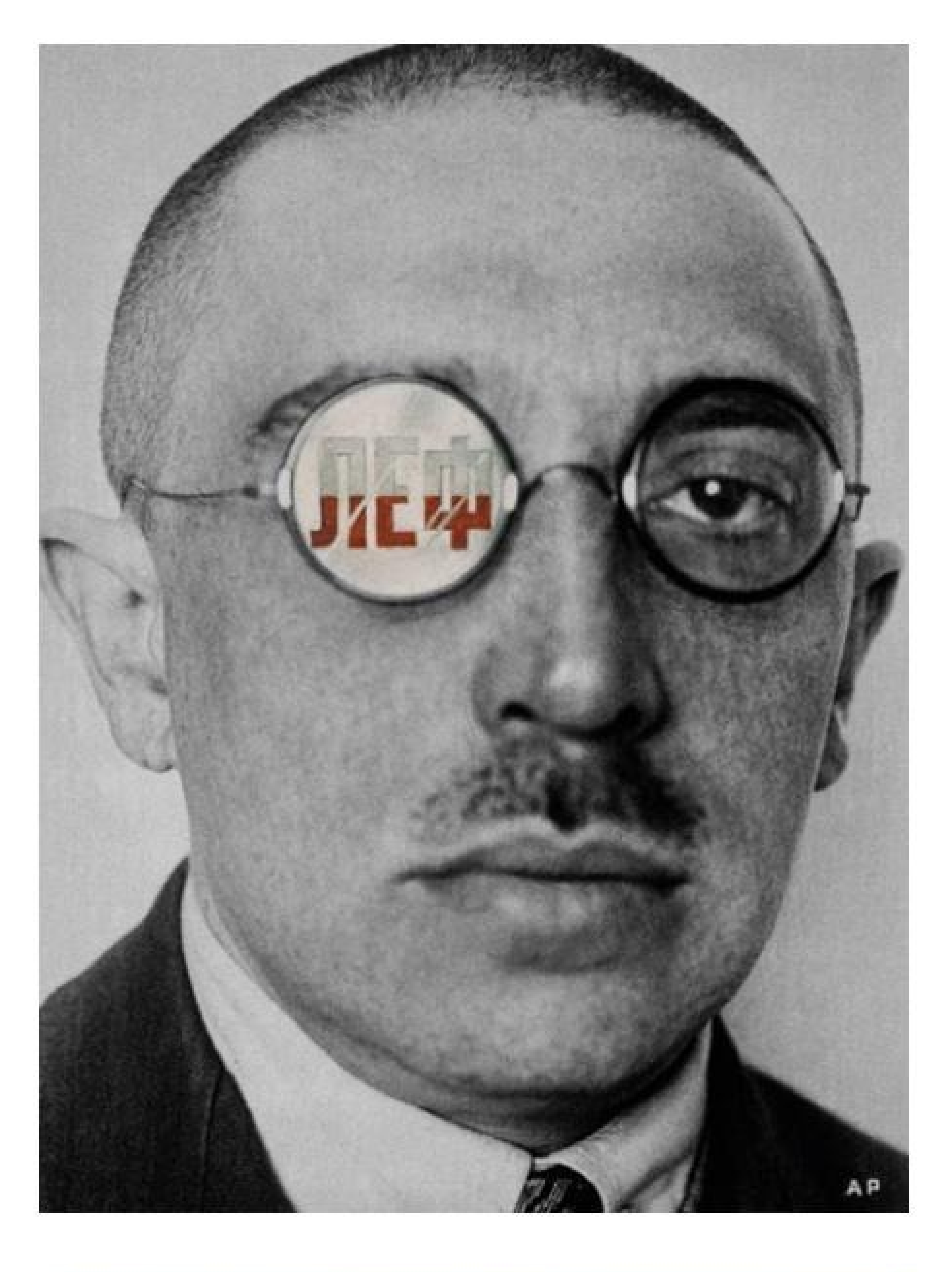
Álbum de Iván Puni
Víktor Shklovski, Kseniya Boguslávskaia, Iván Puni, y dos desconocidos, c. 1922



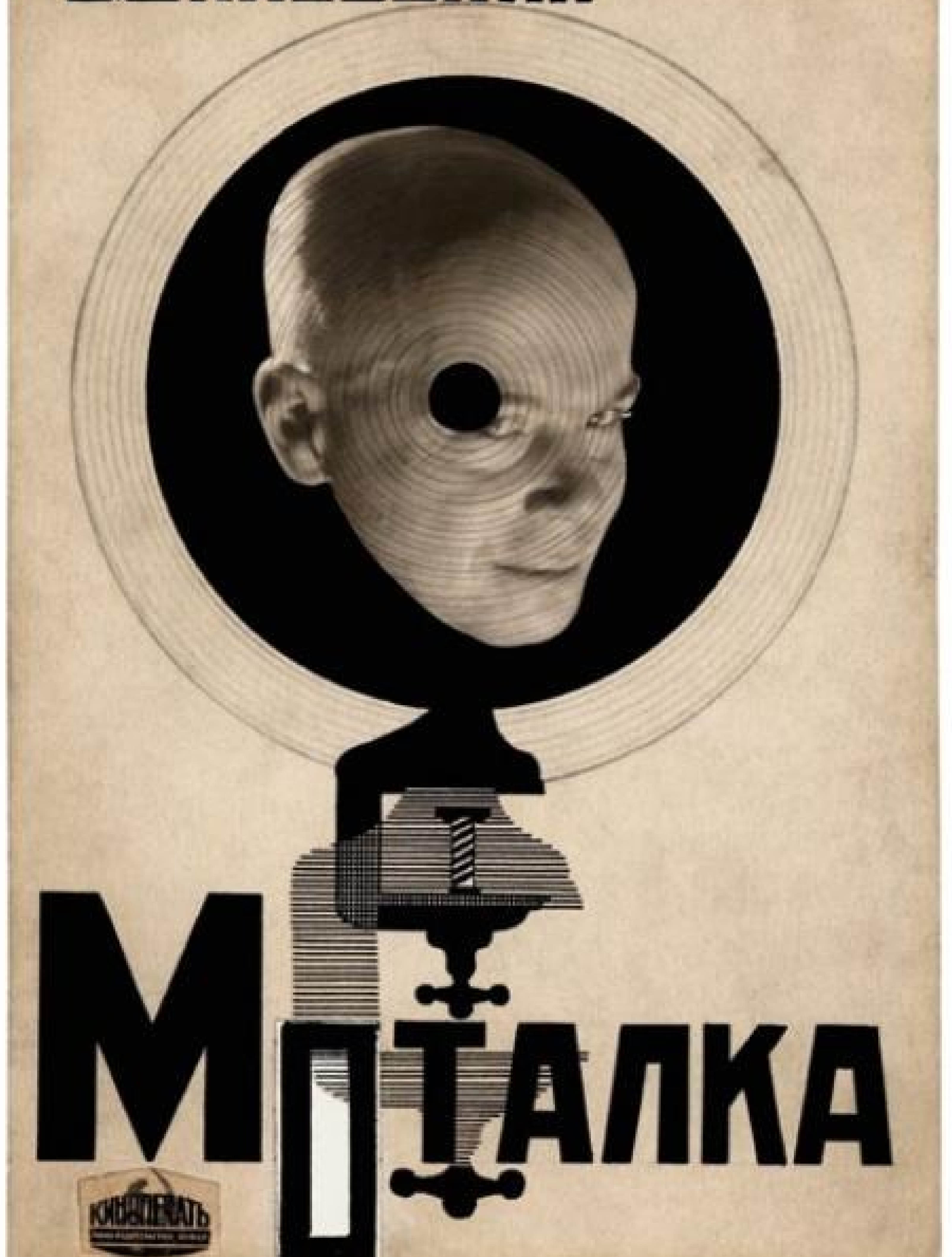
A su regreso de Europa lanzaron *LEF*, en cuyo segundo número, publicado en alemán e inglés, aparece un editorial titulado «Declaración: ¡Camaradas moldeadores de la vida!» y cargado de fervor político y antiartístico que convoca a los artistas progresistas a «formar un único frente de arte izquierdista: la 'Internacional Roja del Arte'»[135]. El número incluye también el texto de Grosz «Sobre mi obra», una reflexión sobre la mencionada alianza de dadaístas y constructivistas. Las dos imágenes que incluye son típicas de Grosz, representaciones grotescas de capitalistas avariciosos y enajenados y de otros berlineses. Algunos de los retratos están recortados y representados mediante líneas rectas que conectan los espacios negativos del dibujo.

p. 127

reconoce la influencia de Malévich. Malévich a Schwitters, 10 de mayo de 1927, en Vakar y Mijienko (eds.), óp. cit., vol. 1, pp. 189-191.







Aleksandr Ródchenko
Diseño de portada para la revista *LEF* (con un retrato inédito de Ósip Brik), 1924

Anónimo
Arp con monóculo naval, 1926

Piotr Galádzhev
Cubierta del libro *Espiral* de Víktor Shklovski, 1920-1929

131. Marc Dachy, «'Life Is an Extraordinary Invention'. Doesburg the Dadaist», en *Van Doesburg and the International Avant-Garde. Constructing a New World*, Londres, Tate Publishing, 2009, p. 31.

132. Theo van Doesburg, Kurt Schwitters, Hans Arp, Tristan Tzara y Christof Spengemann, «Manifesto of Proletarian Art» (1923), disponible (en inglés) en línea: https://libcom.org/library/manifesto-proletarian-art-1923 [última consulta: 25 de enero del 2018].

Otra importante manifestación del proyecto de traslado del dadá es el álbum de recortes de Brik lacónicamente anotado por Járdzhiev «Álbum 'Dadá'», probablemente en referencia al diario de Tzara *Dadá*[136]. Cargado de documentación de obras y publicaciones dadaístas y de recortes de prensa reunidos durante los viajes europeos de Brik y Mayakovski, incluye fotografías de las revistas *391* y *Dada*, así como la *Fuente* y otras obras de Duchamp, además de *Tatlin en casa* y *ABCD* de Hausmann. La fecha indicada para esta última obra, 1923-1924, apunta a que Brik (descrito por el comisario soviético de Instrucción Anatoli Lunacharski como «el Breton ruso») o bien creó el álbum de recortes durante un período de dos años o bien lo hizo después de 1922, según la fecha de Járdzhiev[137]. La recopilación hecha por Brik de factografía dadá se entrelaza en algunas páginas con sus propios dibujos y comentarios, lo que ratifica su convicción de que el dadaísmo encajaba en los planes productivistas de *LEF* que él mismo había ayudado a teorizar. Para uno de los diseños de portada inéditos que hizo para *LEF*, Ródchenko tapó la lente izquierda de las gafas de Brik con el logotipo de la revista, de modo que se priorizaba la ideología de izquierda por encima de los artilugios visuales, incluidos los de naturaleza mecánica. Esa imagen de Brik conforma una pareja fascinante con un retrato de Arp hecho en 1926 por un fotógrafo anónimo que lo captó con un ojo cegado por un monóculo. Las dos imágenes subrayan la diferencia entre la extrema izquierda y los dadaístas moderados como Arp, que siguieron canalizando su creatividad hacia cambios ópticos más que políticos.

p. 13
p. 126
pp. 168-169
p. 138
p. 138

París

En Berlín, Mayakovski conoció a Serguéi Diáguilev, que lo invitó a París. Si aceptó fue muy posiblemente porque entre las oportunidades que ello ofrecía estaba la de reunirse con otros vanguardistas, Lariónov y Goncharova que, desde su traslado a la capital francesa en 1915, se habían ganado el respeto en círculos de la vanguardia, primero en 1912 con la exposición de Lariónov en Der Sturm (que incluía rayonismo) y luego gracias a la muestra de la pareja en la parisina Galerie Paul Guillaume en 1914 (para cuyo catálogo Guillaume Apollinaire escribió la introducción).

El reencuentro de Mayakovski con Lariónov condujo a una colaboración: la publicación de *Sol* (1923), un poema en forma de libro ilustrado por el segundo. El tema concuerda con la preocupación de Mayakovski por el simbolismo del rayo, ya desarrollada en una «fantasía poética» titulada «Cuarta Internacional» (1922)[138]. A partir del arsenal de poderes metafóricos del rayo del que hacía gala Lariónov, y soñando con la difusión de la



revolución, Mayakovski escribe: «Se esparce en forma de estrella de cinco puntas. [...] Un rayo escala los Apeninos. Y un rayo reluce sobre los Pirineos»[139]. Para él, la «nueva estirpe de personas-rayo» de Jlébnikov había resurgido con la forma de los revolucionarios congregados en la cubierta hecha por Heartfield para su libro *150.000.000*[140]. En la de *Sol* vemos rayos de luz radiantes que se superponen a una forma antropomórfica que Lariónov ya había empleado aquel mismo año en el diseño de la invitación al *Gran Baile Travestido-Transmental*, celebrado en París el 23 de febrero para recaudar fondos a fin de ayudar al Sindicato de Artistas Rusos, con la presencia de los grandes cubistas Picasso, Juan Gris y Albert Gleizes, así como Fernand

p. 143

Man Ray
Una alianza dadá (fila superior, de izquierda a derecha: Paul Chadourne, Tristan Tzara, Philippe Soupault y Serguéi Sharshun; fila inferior, de izquierda a derecha: Paul Éluard, Jacques Rigaut, Mick Soupault y Georges Ribemont-Dessaignes), París, noviembre de 1921

Serguéi Sharshun
Autorretrato de diablo, c. 1921-1922

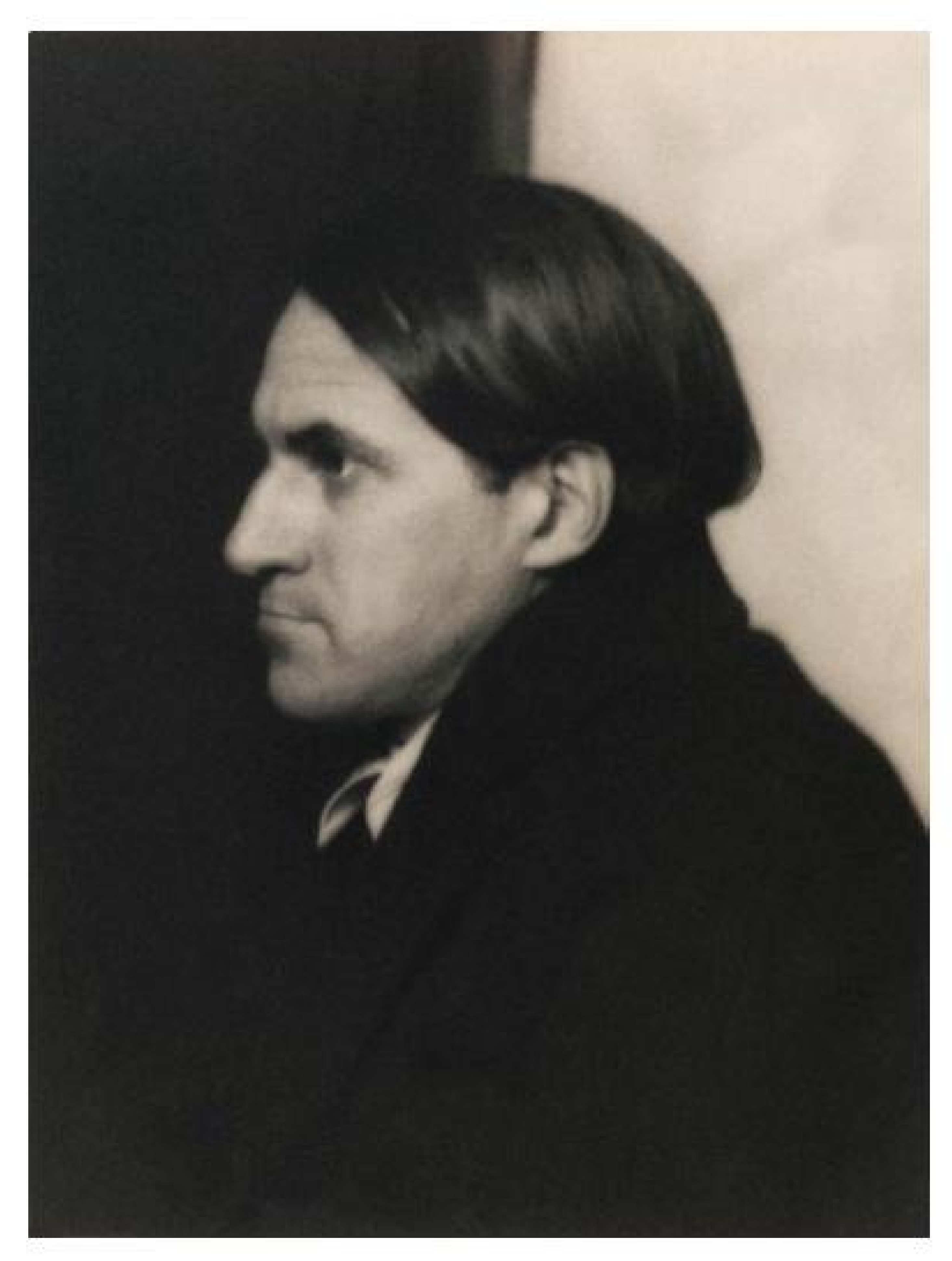
Man Ray
Serguéi Sharshun, c. 1922-1925

133. Sharshun a Tzara, 30 de marzo de 1921, óp. cit., p. 752.

134. Los nadistas, «La Caja del Perro, o las obras de la oficina creativa de los nadistas» [pp. 295-299 de este volumen].

135. *LEF*, «Declaración: ¡Camaradas moldeadores de la vida! [pp. 303-305 de este volumen].

136. Járdzhiev recibió el álbum de recortes

Léger. Si bien el asunto elegido confirma que la tendencia de Lariónov a la provocación y la transgresión estaba intacta, en la imagen su figura de género ambiguo carece del carácter sexual explícito demostrado en obras dadaístas del mismo tema, como el fotomontaje de Johannes Baargeld *Un lío vulgar. Travestido cubista en un supuesto cruce de caminos* (1920). Lariónov, como sus colegas de Rusia, seguía basándose en la iconografía disimulada de la no objetividad para articular su reacción a la transformación cultural y política, así como para expresar indecencias que se habían infiltrado en su arte hacía mucho.

En París, a partir de noviembre de 1921, Zdanévich creó, mediante sus actividades públicas, un telón de fondo para la exitosa llegada de Mayakovski a la ciudad en noviembre del año siguiente. Con ello repitió el papel que había desempeñado Sharshun al preparar el terreno parisino para Zdanévich[141]. El punto culminante de la interacción de Sharshun con los dadaístas de París fue su participación en la creación de *El ojo cacodilato* de Picabia (1921)[142]. La conferencia de Zdanévich *Nuevas escuelas de la poesía rusa*, pronunciada menos de dos semanas después de su llegada, también benefició a los poetas y artistas rusos y expuso técnicas del absurdo relevantes para el protodadá ruso. Zdanévich expuso su ansia de desorden público al enviar invitaciones para el acto a monumentos de Victor Hugo y Honoré de Balzac, cuyos nombres también incluyó en el





Man Ray
Mijaíl Lariónov, 1923

Natalia Goncharova
Cubierta del libro *La ciudad. Versos* de Aleksandr Rubakin, París, 1920

Mijaíl Lariónov
Cartel para el *Gran Baile Travestido-Transmental*, París, 1923

programa. «Pero la vida es impredecible —refunfuñó durante la conferencia—. Un cartero, guardián contemporáneo del orden, me devolvió las cartas porque la forma de los destinatarios especificados no se correspondía con la normativa postal»[143]. Zdanévich describió el todismo como «una respuesta a la estrechez de miras fanática del futurismo» y analizó con detalle las técnicas formalistas del «cambio» y el «distanciamiento», tan fundamentales para las innovaciones formales de las vanguardias visuales y verbales[144].

Cuando Mayakovski llegó a París, Zdanévich ya era conocido y respetado por los principales dadaístas, como atestiguan varias cartas dirigidas a él en 1922: de Picabia (30 de enero), Tzara (17 de febrero) y Éluard (18 de noviembre)[145]. En

p. 147



ellas se habla de reuniones. La invitación de Picabia a Zdanévich para que visite su estudio es especialmente significativa, ya que era el centro de «la internacionalización del dadá» y el lugar donde se reunían habitualmente los dadaístas «para debatir a fondo nuevas ideas»[146]. En la conferencia del escritor y crítico literario André Garmain *Iliá Zdanévich y el sobredadaísmo ruso*, pronunciada el 28 de noviembre (pocos días después de la partida de Mayakovski), se revela hasta qué punto aportó Zdanévich innovación conceptual a esas reuniones, así como su

como regalo de Brik.

137. La comparación se hace en Anatoli Lunacharski, «K jarakterístike noveishei frantsuzskoi literaturi», en *Pechat' i revoliutsia*, 2, 1926, pp. 17-26.

138. V. N. Térejova, «Goncharova, Lariónov, Mayakovski: Parizh, 1922 god», en *N. Goncharova i M. Lariónov: isslédovania i publikatsi*, Moscú, Nauka, 2001, p. 219. El término «fantasía poética» es de Térejova.

139. Ibíd., p. 220.

140. Se cita a Jlébnikov en Márkov, óp. cit., p. 27.

141. Sobre las actividades de Sharshun en París, véase su texto «Mi participación



Anónimo
Vladímir Mayakovski, Valentina Jodasévich, Elsa Triolet, Klara Goll, Yvan Goll y Robert Delaunay (de izquierda a derecha), París, 1924

respaldo como dadaísta. Al combinar el surrealismo y el dadá en el título, Germain insinúa el reclutamiento del ruso para las filas de los surrealistas precisamente cuando la competencia entre ambos grupos estaba caldeándose.

Para Germain, el hecho más relevante de la biografía de Zdanévich era el «deseo de una madre despótica» de vestirlo de niña hasta los doce años. «'Una niña muy guapa'», añadió[147]. Varios meses antes de esa conferencia, Zdanévich se había cambiado el nombre a «Iliazde», pero pronto eliminó la terminación femenina francesa para quedarse en «Iliazd». Era precisamente en ese momento cuando las fotografías de Duchamp como Rrose Sélavy hechas por Man Ray estaban cobrando popularidad en París[148]. Zdanévich conocía el personaje femenino de Duchamp: junto con Rrose Sélavy y Sharshun, había firmado, todavía como Iliá

en el movimiento dadá francés» [pp. 314-320 de este volumen].

142. Ibíd., p. 316.

143. Iliá Zdanévich, «Nóvye shkoly v russkoi poezi», en Livak y Ustínov (eds.), óp. cit., p. 795. p. 141

144. En la conferencia, Zdanévich apuntó que el proceso de destrucción del lenguaje lógico era «una clave para comprender los sueños, para su interpretación, parecida a la propuesta por el profesor Freud», en ibíd., p. 808. Las teorías de Sigmund Freud interesaban al grupo 41° de Tiflis, cuyos propósitos Zdanévich se comprometió a seguir con el objetivo de crear una informal Universidad de los 41°. p. 142

145. Se encuentran en los Archivos Iliazd

Zdanévich, el manifiesto de Tzara «El corazón barbudo», aparecido en la primavera de 1922. Significativamente, no fue hasta después de conocer a Rrose Sélavy cuando adoptó y enseguida abandonó su álter ego femenino, ¿quizá como forma de establecer un diálogo con Duchamp?

Las fotografías hechas por Man Ray a Rrose Sélavy debieron de provocar en Zdanévich recuerdos de infancia desagradables de un álter ego femenino impuesto, un concepto que de repente Duchamp presentaba de forma voluntaria como arte. Zdanévich respondió a la idea duchampiana del travestismo de ropa y de nombre subvirtiendo a Rrose Sélavy mediante un acto de recorte lingüístico, como había hecho con su álter ego infantil al «cortarse los rizos». El 26 de mayo de 1920, un año antes de la llegada de Duchamp «a la reunión monstruosa de la Salle Gaveau» de París, los dadaístas habían anunciado que iban a «cortarse el pelo en el escenario»[149]. A Richter le pareció un acto escandaloso pero exitoso. Contó con la participación de Breton, Éluard, Tzara, Louis Aragon, Georges Ribemont-Dessaignes y el recién llegado Sharshun, y fue «la culminación del movimiento dadá parisino», ya que, por fin, «¡el dadá se tomaba en serio!», lo cual, sin embargo, contradecía su calidad anárquica de antimovimiento[150].

Mayakovski y Zdanévich eran unos representantes perfectos y superenergéticos para la gestión del dadá internacional. Un banquete en honor del primero, organizado por los editores de la revista de emigrados *Udar* [Golpe] el 24 de noviembre de 1922, se convirtió en una plataforma para plantear ese proyecto, en presencia de invitados como Sonia y Robert Delaunay, Goncharova, Lariónov y Tzara. A eso siguió la formación de un «grupo táctico» llamado A Través. Su objetivo era «reforzar las conexiones entre los inmigrantes de izquierda, quienes piensan como ellos en la Rusia soviética y sus colegas franceses»[151]. La firma de Tzara, estampada en el libro de visitas del banquete con un corazón atravesado por un índice, atestigua su bendición a tales intercambios, que él mismo estaba ya practicando en su correspondencia con Sharshun. Bajo el paraguas de *Udar*, Zdanévich planeó su versión (irrealizada) de proyectos de recopilación como el *Dadaco* de Huelsenbeck (1919) y el *Dadaglobe* de Tzara (1921). Zdanévich solicitó a Sharshun que reuniera «poemas, prosa, fotos, crónicas, reflexiones» de dadaístas alemanes, petición que este no pudo satisfacer: «Aquí no queda nadie más que Hausmann»[152]. Zdanévich sí escribió para los editores de *LEF* sobre varios actos dadaístas y sobre sus propios logros, entre p. 195 ellos la publicación de su libro *Lidantiu faram* [Lidantiu el faro] (1923), con cubierta de Naum Granovski e introducción de Ribemont-

Dessaignes[153]. Entre el «verdor tipográfico» con el que se decoró el interior de ese «drama transracional», encontramos la palabra «dadá» destacada con letras descendientes y distintas tipografías. Como *Lidantiu faram* se hizo a modo de homenaje al difunto Le Dantiu, colaborador de Zdanévich en la teorización del todismo, la referencia del libro al dadá reforzaba el pedigrí protodadaísta del todismo[154]. Un ejemplar del libro dedicado por Iliazd a Brik llegó a Rusia en 1924.

Pese a esas intenciones tan ambiciosas, las desavenencias cada vez mayores entre los dadaístas habían llegado por entonces a un punto culminante e iba haciéndose difícil no tomar partido mientras Tzara y Breton se disputaban el liderazgo[155]. Las peleas llegaron a ser personales y en determinados momentos feroces, y algunos dadaístas, entre ellos Iliazd y Sharshun, firmaron el manifiesto de Tzara «El corazón barbudo». Asimismo, el 6 de julio de 1923, en el Théâtre Michel, Iliazd colaboró con la organización de la *soirée du Cœur à la Barbe* [velada del Corazón Barbudo]. Se encargó de diseñar el cartel (así como la portada del único número del periódico homónimo, publicado por Tzara en abril de 1922), y además participó recitando extractos de *Lidantiu faram* acompañado por Ígor Stravinski y otros compositores, con actores vestidos con trajes creados por otra compatriota, Sonia Delaunay[156]. No obstante, la puesta en escena de *El corazón a gas* de Tzara fue lo que desencadenó la protesta de Breton y provocó que Éluard (que en una carta a Zdanévich había expresado su consternación al ver su nombre incluido en la lista de participantes en la velada) saltara al escenario, seguido por miembros del público[157]. Se produjo una revuelta, con daños al mobiliario, heridas en los presentes y la intervención de la policía[158]. Para compensar los

p. 149

pp. 168-169

Francia.

146. Richter, óp. cit., p. 183.

147. Georges Ribemont-Dessaignes, «Predislovie k frantsúzskomu perevodu 'Lidantiu faram'», en Livak y Ustínov (eds.), óp. cit., p. 817.

148. Los conocidos retratos fotográficos hechos por Man Ray a Sharshun (1922) y Lariónov (1923) demuestran su favorable disposición ante ambos. El rayonismo de Lariónov debió de fascinar al estadounidense, que por aquel entonces inventó los «rayogramas».

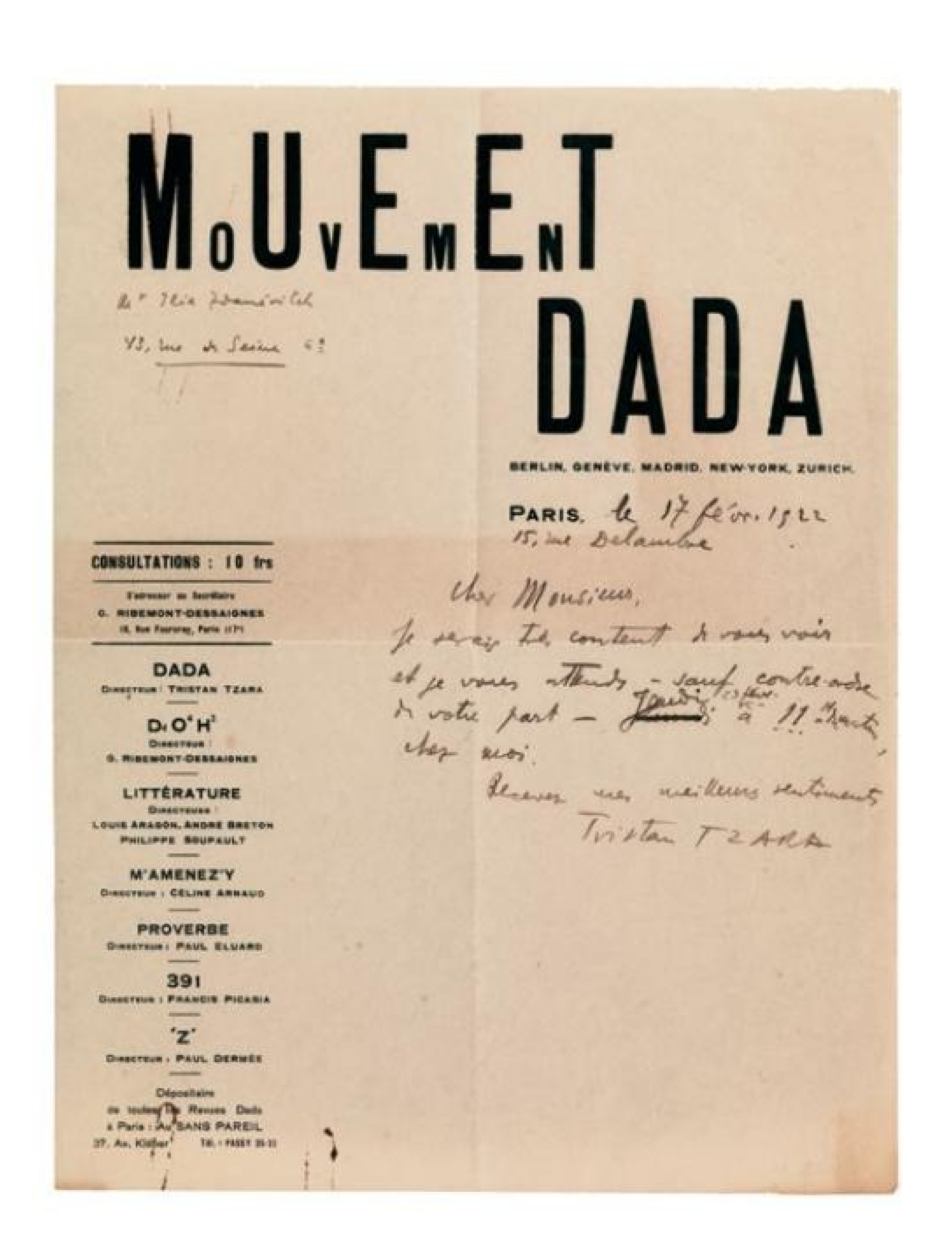
149. Richter, óp. cit., p. 181.

150. Íd.

151. Térejova, óp. cit., p. 232.

152. Sharshun a Tzara, 12 de diciembre de 1922, óp. cit., p. 766.

153. La carta de Éluard a Iliazd, escrita a principios de julio de 1923, justo antes de la velada del Corazón Barbudo, revela que había accedido a escribir una introducción, pero había cambiado de opinión debido al apoyo y la participación de Iliazd en el acto de Tzara. Se encuentra en los Archivos Iliazd Francia.



MOUVEMENT DADA

BERLIN, GENÈVE, MADRID, NEW-YORK, ZURICH.

PARIS, le 17 févr. 1922
15, rue Delambre

Cher Monsieur,
Je serais très content de vous voir et je vous attends – sauf contre-ordre de votre part – ~~Jeudi~~ à 11 h chez moi.
Recevez mes meilleurs sentiments
Tristan TZARA

CONSULTATIONS : 10 frs

S'adresser au Secrétaire
G. RIBEMONT-DESSAIGNES
18, Rue Fourcroy, Paris (17e)

DADA
Directeur : TRISTAN TZARA

Dd O4 H2
Directeur :
G. RIBEMONT-DESSAIGNES

LITTÉRATURE
Directeurs :
LOUIS ARAGON, ANDRÉ BRETON
PHILIPPE SOUPAULT

M'AMENEZ'Y
Directeur : CÉLINE ARNAUD

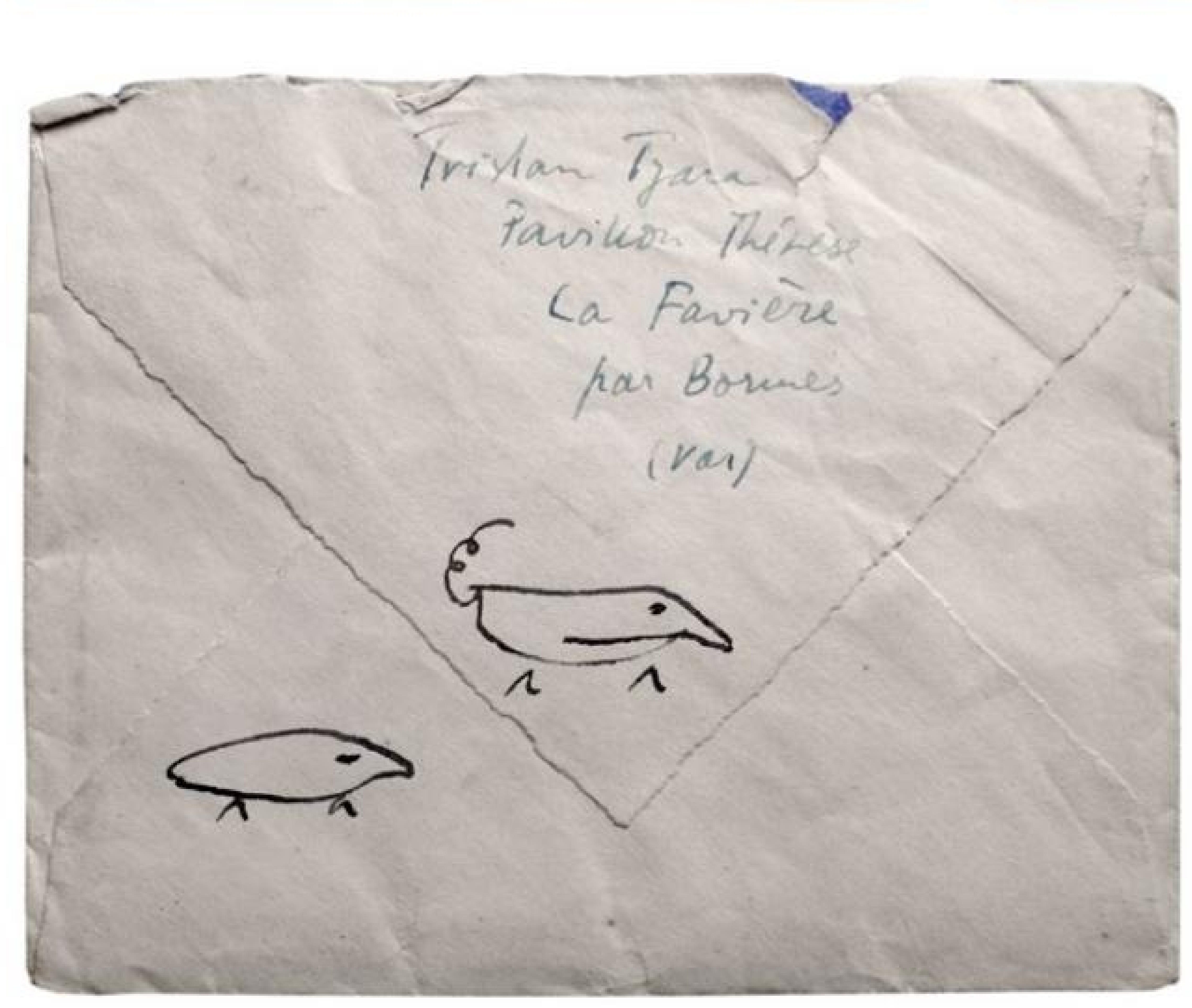
PROVERBE
Directeur : PAUL ELUARD

391
Directeur : FRANCIS PICABIA

'Z'
Directeur : PAUL DERMÉE

Dépositaire
de toutes les Revues Dada
à Paris : Au SANS PAREIL
37, Av. Kléber Tél. : PASSY 25-22

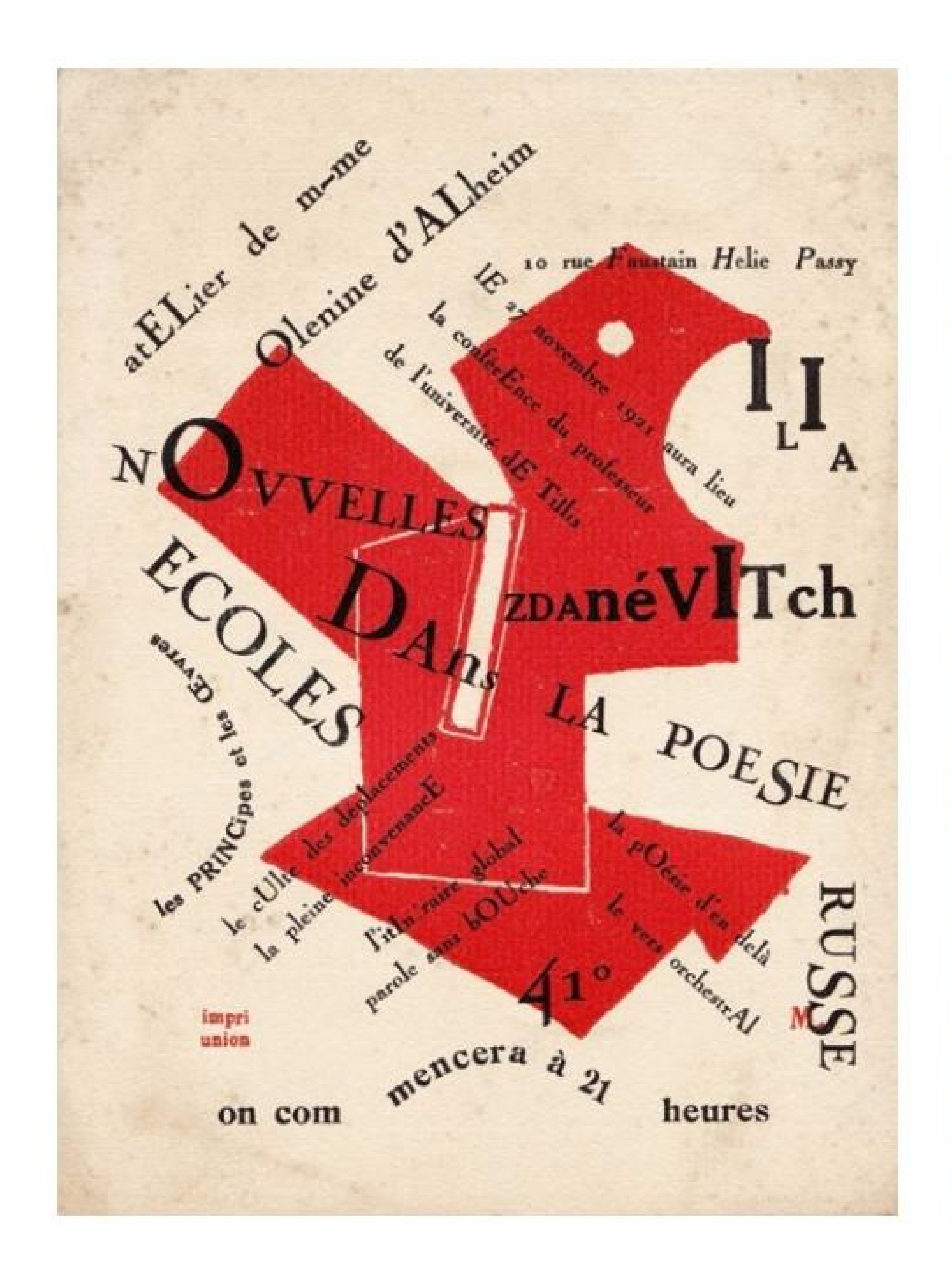




Tristan Tzara
Carta a Iliazd (Iliá Zdanévich) en papel estampado «Mouvement Dada», 17 de febrero de 1922

Natalia Goncharova
Iliá Zdanévich de ángel, c. 1921

Tristan Tzara
Sobre de una carta a Iliá Zdanévich, 1924





Iliá Zdanévich
Cartel de la conferencia de Iliá Zdanévich *Nuevas escuelas de poesía rusa*, 1921

Iliá Zdanévich
Diseño de cartel para una conferencia sobre la vanguardia rusa, 28 de noviembre de 1922

daños y la cancelación de una segunda función, Tzara puso una demanda, lo cual angustió aún más a Éluard, que se lamentó a Iliazd: «De antemano estoy triste y desanimado. Una cosa así me humilla más de lo que podría parecer»[159].

Para Zdanévich, todo lo que sucedió en torno al Corazón Barbudo fue un *déjà vu*, ya que le recordaba los espectáculos y escándalos públicos protodadaístas en Rusia, algunos de ellos instigados personalmente por él. En aquella ocasión, en cambio, se implicó, «para ayudar a Tzara», en la organización de un acto que resultaría funesto para el dadá y marcaría, según sus palabras, «el final del movimiento A Través», representante del dadá en Rusia[160]. El apasionamiento ruso por la transracionalidad,

154. Ribemont-Dessaignes, óp. cit., pp. 832, 827. Dado que el argumento de *Lidantiu faram* recoge una competición entre un realista y un moderno, la inclusión de la palabra «dadá» indica la identificación de Iliazd con el dadaísmo.

155. Sobre ese último período dadá, véase Richter, óp. cit., pp. 179-188.

156. Marc Dachy afirma: «Van Doesburg participó personalmente en el acto, para el

Iliá Zdanévich
Octavilla de la velada
del Corazón Barbudo,
1923



manifestado públicamente por vez primera en el montaje protodadaísta *Victoria sobre el sol*, resonaba con intensidad en la velada del Corazón Barbudo, que señaló la caída del telón de las extraordinarias aventuras del dadá ruso en el país del dadaísmo europeo (parafraseando el título de la película de Kuleshov de 1924).

pp. 224-225

En 1930, en el primer número de la revista *Surréalisme au service de la révolution*, Breton garantizó un mayor compromiso político. Dentro de ese compromiso (no sin presión de Aragon, que había conocido a Mayakovski en su último viaje a París), Breton imprimió a finales de 1928 una imagen de la película de Nikandr Turkin, hoy desaparecida,

p. 170

No nacido para el dinero (1918)[161]. El guion, basado en *Martin Eden* de Jack London (1909), era de Mayakovski y Burliuk, que junto con Kamenski actuaron en la cinta. En la imagen aparece Mayakovski vestido con un traje elegante y un sombrero de copa y burlando a la Muerte de un modo realmente «sobredadaísta», dentro de una escena asombrosa imaginada en el período posrevolucionario y apta para aparecer en la publicación surrealista dos meses después del suicidio de Mayakovski el 14 de abril de 1930.

Nueva York

> Estoy pensando en irme al extranjero en primavera. En burro a París para ver a Lariónov y a Goncharova, y luego de algún modo a Nueva York para verte a ti. Llegaré con un burro, puede que me dejes entrar.
>
> Kazimir Malévich a David Burliuk, 20 de octubre 1926[162]

En su texto «Anarchy, Politics, and Dada», Allan Antliff observa: «Históricamente, la mayor parte del dadá neoyorquino se incluye en una categoría llamada 'protodadá', pero cuando esa ridícula palabra por fin asoma la patita aquí, en la revista de 1921 *New York Dada*, es para declarar [...] que Dios y mi pasta de dientes son dadá, y los neoyorquinos también pueden serlo»[163]. Esta interpretación de la categoría del movimiento dadá en Nueva York se parece fantásticamente al caso ruso, incluso en cuanto a cronología, ya que en 1920 los nadistas también decían «esa ridícula palabra», lo que abrió la puerta a una valoración del estado mental dadaísta de los rusos, de larga existencia, como parte del movimiento dadá internacional.

El análisis hecho por Michael R. Taylor del dadá neoyorquino concluye: «En la práctica, el

que produjo decorados para interpretaciones de los poemas *zaum* de Iliá Zdanévitch [*sic*] por parte de la bailarina Lizica Codreano, con vestuario de Sonia Delaunay», en Dachy, «'Life Is an Extraordinary Invention'», óp. cit., p. 29.

157. La carta se encuentra en los Archivos Iliazd Francia.

158. Richter, óp. cit., p. 190.

159. La carta de Éluard a Iliazd se escribió poco después de la velada del Corazón Barbudo y actualmente se encuentra en los Archivos Iliazd Francia. La demanda de Tzara fue una materialización del falso juicio de Maurice Barrès que los dadaístas representaron el 13 de mayo de 1921, con Breton como uno de los jueces y Tzara entre los testigos.

160. Iliazd, «En approchant Éluard», en *Carnets Iliazd-Club*, nº 1, 1990.

161. El guion recuerda el «Manifiesto caníbal dadá» de Picabia (1920), que también juega con la muerte y el dinero. Asimismo, el texto de Picabia es comparable con «Los nadistas de Rusia a los dadaístas de Occidente», escrito en la misma época [p. 298 de este volumen]. En 1939 Aragon se casó con Elsa Triolet, cuñada de Brik.

162. Vakar y Mijienko (eds.), óp. cit., vol. 1, p. 178.

163. Allan Antliff, «Anarchy, Politics, and Dada», en Francis M. Naumann y Beth Venn (eds.), *Making Mischief. Dada Invades New York*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1997, p. 215.





Anónimo
David Burliuk, Nueva York, 1924

Aleksandr Ródchenko
Mi descubrimiento de América,
Leningrado/Moscú, 1926

dadá de Nueva York llegó a su fin en el verano de 1921, cuando Man Ray y Duchamp se marcharon a París»[164]. Sin embargo, se trata de una exageración, ya que, como él mismo señala, la comisaria y coleccionista Katherine S. Dreier se dedicó a la promoción del movimiento en Nueva York y situó en su núcleo a la camarilla de artistas que Walden estaba exponiendo en Der Sturm. La galería fue incluso un modelo para la fundación de la Société Anonyme en Nueva York en 1920. Man Ray y Duchamp aunaron esfuerzos con Dreier como secretario y presidente y, si bien se marcharon a París al año siguiente y se sumaron a las filas de los dadaístas europeos, fueron los representantes de Dreier en su proyecto para hacer llegar el dadá a Nueva York.

En su huida de Moscú como consecuencia del aplastamiento de los anarquistas en 1918 por parte de los bolcheviques, el artista y poeta Burliuk llegó a Nueva York (tras un largo viaje que lo llevó a Japón y Canadá) el 2 de septiembre de 1922[165]. El historiador Vladímir Márkov lo describe como «el hombre sin el cual probablemente no habría habido futurismo ruso»[166]. No obstante, antes de su llamativa carrera en Rusia, Burliuk había sido miembro en 1912 de Der Blaue Reiter [El Jinete Azul] y en 1914 había expuesto bajo los auspicios de Der Sturm. Debido a la ambición de Dreier de fusionar a los modernos progresistas europeos y estadounidenses en un único colectivo, la llegada de Burliuk a Nueva York fue crucial. Al igual que Zdanévich en París, era un enérgico propagandista de los principios teóricos y prácticos de la vanguardia rusa. La correspondencia de Burliuk con Malévich da fe de su compromiso y su rápida integración en el entorno vanguardista neoyorquino. Disfrutó casi de inmediato de los frutos de su colaboración con Dreier[167]. Tanto ella como el crítico estadounidense y defensor





Man Ray
La sala de estar de Katherine S. Dreier con obras de David Burliuk, Marcel Duchamp y Pablo Picasso, Nueva York, 1927

Las fuerzas de la primavera de David Burliuk, 1922 [desaparecido] de la colección privada de Katherine S. Dreier, c. 1945-1946

del dadá Christian Breton destacaron en sus escritos los atuendos radicales y el pendiente de Burliuk y el hecho de que su personalidad alocada iba pareja con sus cuadros. Del mismo modo que Tzara, Burliuk tenía la capacidad de fascinar al público.

Malévich reveló a Burliuk que había tenido la esperanza de participar en la *International Exhibition of Modern Art Assembled by Société Anonyme* en el Brooklyn Museum e incluso asistir a la inauguración el 19 de noviembre de 1926. Como no pudo enviar sus obras a tiempo[168], no lo incluyeron, lo cual es una lástima, dado que habría servido de ejemplo del concepto de fusión de los movimientos progresistas que enarbolaba la muestra: los dadaístas (Arp, Duchamp, Schwitters, Picabia), los surrealistas (Ernst) y los no objetivistas (Aleksandr Arjípenko, Gabo, Piet Mondrian, Natan [Antoine] Pevzner, Kandinski y Lisitzki). En la exposición, Burliuk presentó los cuadros *El ojo de Dios* (1923-1925) y p. 155
El advenimiento de un hombre mecánico (1926), una pareja «sobredadaísta» en la que ambas obras reflejaban cambios entre lo despersonalizado y lo mecánico, conceptos asociados por igual al constructivismo ruso y al dadá subvertidos aquí por una representación del ojo despojado de toda asistencia mecánica. Además,



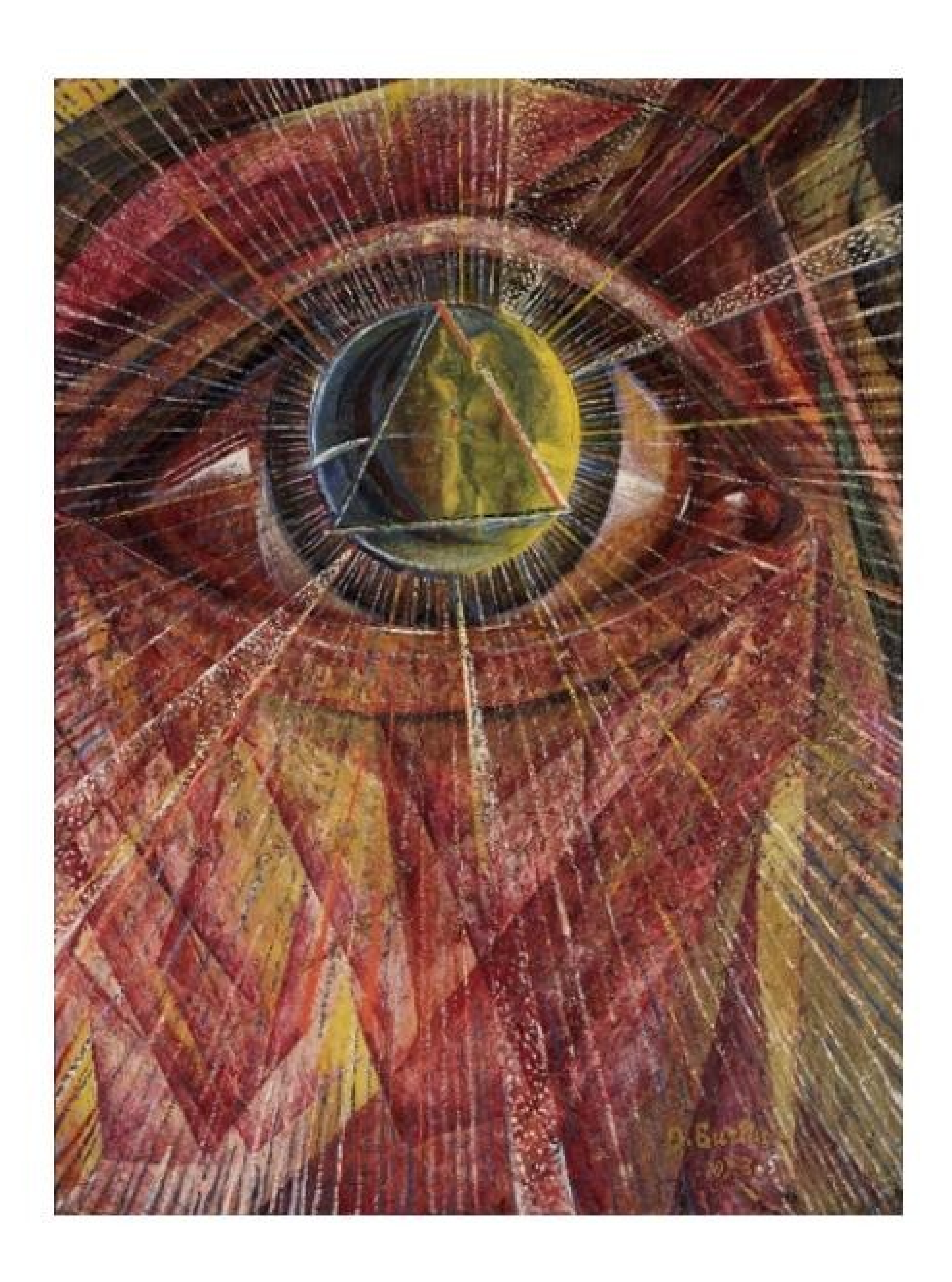
168. Según la historiadora del arte Irina Vakar, se trata de *Cuadrado negro, Cruz negra* y *Círculo negro* (1923-1924). Véase Vakar y Mijienko (eds.), óp. cit., vol. 1, p. 179. El mes de la carta se ha puesto en duda, y no es probable que Malévich no enviara sus obras hasta octubre, es decir apenas un mes antes de la inauguración de la exposición. Véase ibíd., p. 178. Tal vez como compensación por la falta de obras de Malévich, el artista ruso Konstantin Aladzhálov (con quien Dreier colaboró en el diseño del catálogo) situó cuadrados rojos y negros, las formas no objetivas tan conocidas de Malévich, en la cubierta. En su introducción, Dreier señala: «Malévich está representado aquí por Lisitzki con su grupo de los suprematistas». Katherine S. Dreier, *International Exhibition of Modern Art Assembled by Société Anonyme*, Nueva York, Brooklyn Museum, 1926, s.p.

Anónimo
David Burliuk, s. f.

Burliuk también respondía, probablemente sin saberlo, a *El ojo cacodilato* de Picabia, concebido como consecuencia de una enfermedad ocular. La masa de comentarios que amigos compasivos empezaron a plasmar en un lienzo preparado por el propio Picabia con una imagen de un ojo se convirtió en un asalto colectivo a su imperfección y su vulnerabilidad, con un lenguaje que funcionaba como remedio al deterioro visual. El cuadro de Burliuk, con un solo ojo, hacía las veces de recordatorio de su propia lesión ocular: en la infancia había perdido un ojo y desde entonces llevaba una prótesis. Para Burliuk, ese ojo de cristal era su *objet d'épater*: a veces se lo quitaba para sobresaltar a un oponente. Burliuk hablaba francés y alemán pero no inglés, y *El ojo de Dios* muestra el ojo de ver, más que el de *épater*, lo cual revela su necesidad de poder *visionario* debido a su deficiencia comunicativa en Nueva York.

El ojo de Dios pasó a formar parte de la colección privada de Dreier, p. 153 lo mismo que *Las fuerzas de la primavera* (1922), una obra hoy perdida y poblada por distintos ojos que Burliuk ejecutó muy probablemente a su llegada a la ciudad estadounidense. *Las fuerzas de la primavera* afectó tanto a Dreier que lo expuso en su piso al lado de *Tu m'* de Duchamp (1918) y un pequeño ensamblaje de Picasso. Tal vez con un recuerdo de la promoción

El ojo de Dios de David Burliuk, 1923-25 de la colección privada de Katherine S. Dreier, c. 1945-1946



hecha en París por Zdanévich de las técnicas formalistas del «cambio» y el «distanciamiento», *Las fuerzas de la primavera* hace gala de la herramienta moderna específicamente rusa de las texturas hiperbólicas [*faktura*]. Gracias a un impasto intenso, el cuadro logra una apariencia de collage que compite con collages por superposición como *Mz460 Dos calzoncillos* de Schwitters (1921), que Dreier también adquirió.

La coleccionista señala en su prólogo al catálogo de la *Exposición internacional de arte moderno*: «El servicio prestado por la Rusia soviética al resto del mundo ha sido principalmente haber dispersado a la mayor parte de su espíritus creativos y vivos por todo el planeta». A continuación añade, en una anotación independiente sobre Burliuk: «Pocos hombres han trabajado durante tanto tiempo y con tanta constancia por la modernidad como Burliuk»

[*sic*][169]. A pesar del hincapié que hacía en los parámetros estéticos y de su apreciación del dadá apolítico de Duchamp y Man Ray, el interés de Dreier por los márgenes políticos del dadá, como el alemán, y sus esfuerzos por exponer a Grosz y a Heartfield, indican que el compromiso de Burliuk con la política de izquierda a medida que su estancia en Estados Unidos se prolongaba no tuvo efectos en el apoyo que ella le ofrecía. Burliuk entró en grupos prosoviéticos, entre ellos el John Reed Club, dio conferencias en clubes de trabajadores, colaboró con las editoriales comunistas y pintó retratos de Lenin (con Lev Tolstói), de Mayakovski y de Serguéi Eisenstein[170].

La caricatura de Richard Boix *Da-Da (Grupo dadá de Nueva York)* (1921) es, sorprendentemente, relevante para el tema del dadá ruso. En ella, la palabra «dadá» se escribe «da-da». El añadido del guión la convierte en una doble afirmación rusa. Dreier aparece en la imagen, lo mismo que Duchamp, jugando al ajedrez en el suelo él solo[171]. Ese juego dadaísta, que en el Cabaret Voltaire había situado a Tzara y a Lenin (y, por extensión, los discursos del arte y la política) cara a cara, estaba convirtiéndose en la obsesión personal de Duchamp y protegiéndolo de la ruptura del compromiso con el antiarte. En Rusia, la película de Vsévolod Pudovkin *La fiebre del ajedrez* (estrenada en 1925, un año después de la muerte de Lenin, que había coincidido con el primer manifiesto surrealista de Breton) construye una metáfora perfecta de una mente dadaísta maníaca capaz de funcionar solo a una temperatura elevada que puede descender tan deprisa como sube.

El Lisitzki
«El hombre nuevo», de *Figurillas. Diseño tridimensional del espectáculo electromecánico «Victoria sobre el sol»*, 1920-1923

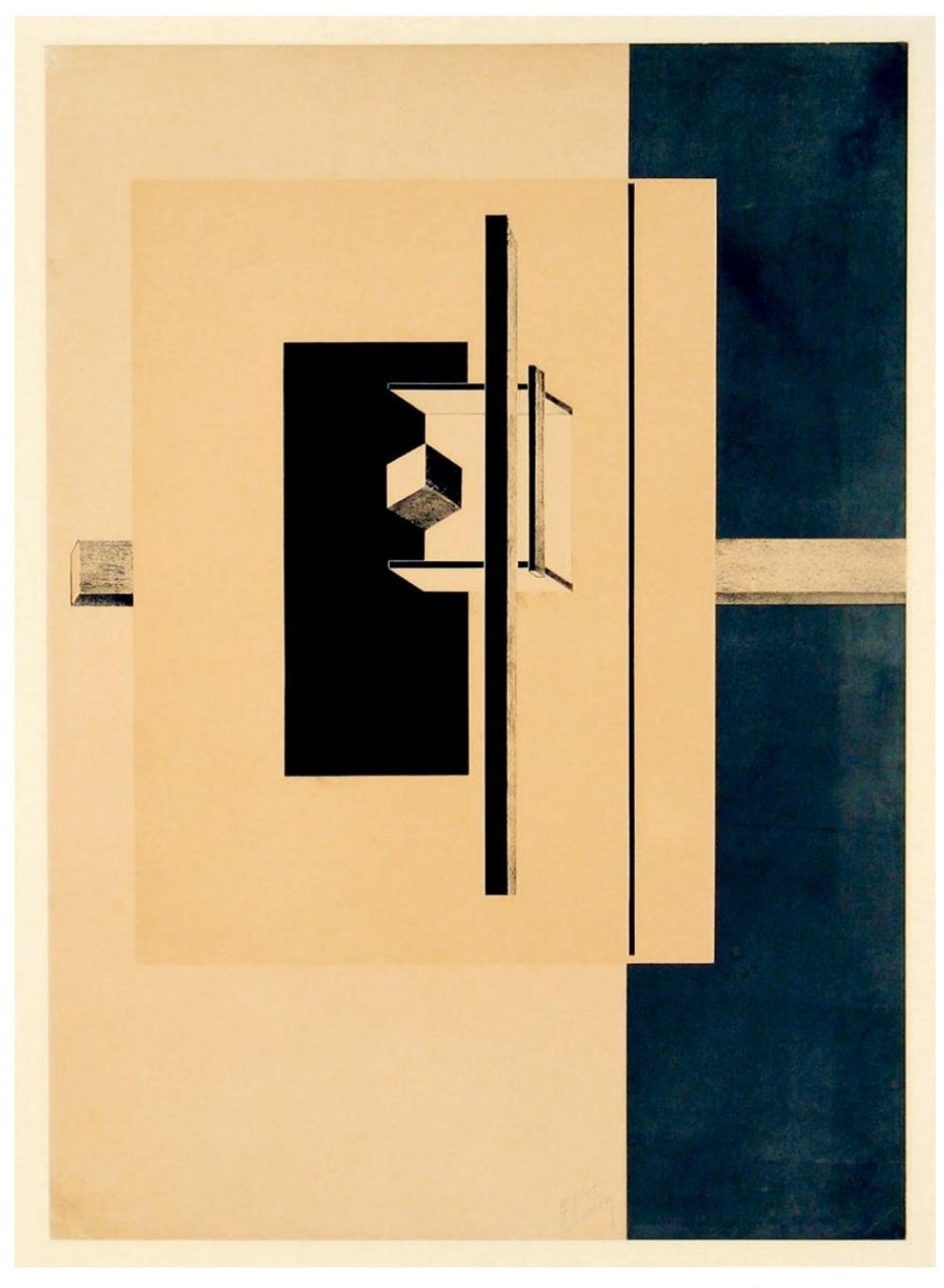
164. Michael R. Taylor, «New York», en Dickerman (ed.), óp. cit., p. 296.

165. Sobre la destrucción de los anarquistas, véase el ensayo de Olga Burenina-Petrova, «El anarquismo y la vanguardia artística rusa» [pp. 226-255 de este volumen].

166. Márkov, óp. cit., p. 9.

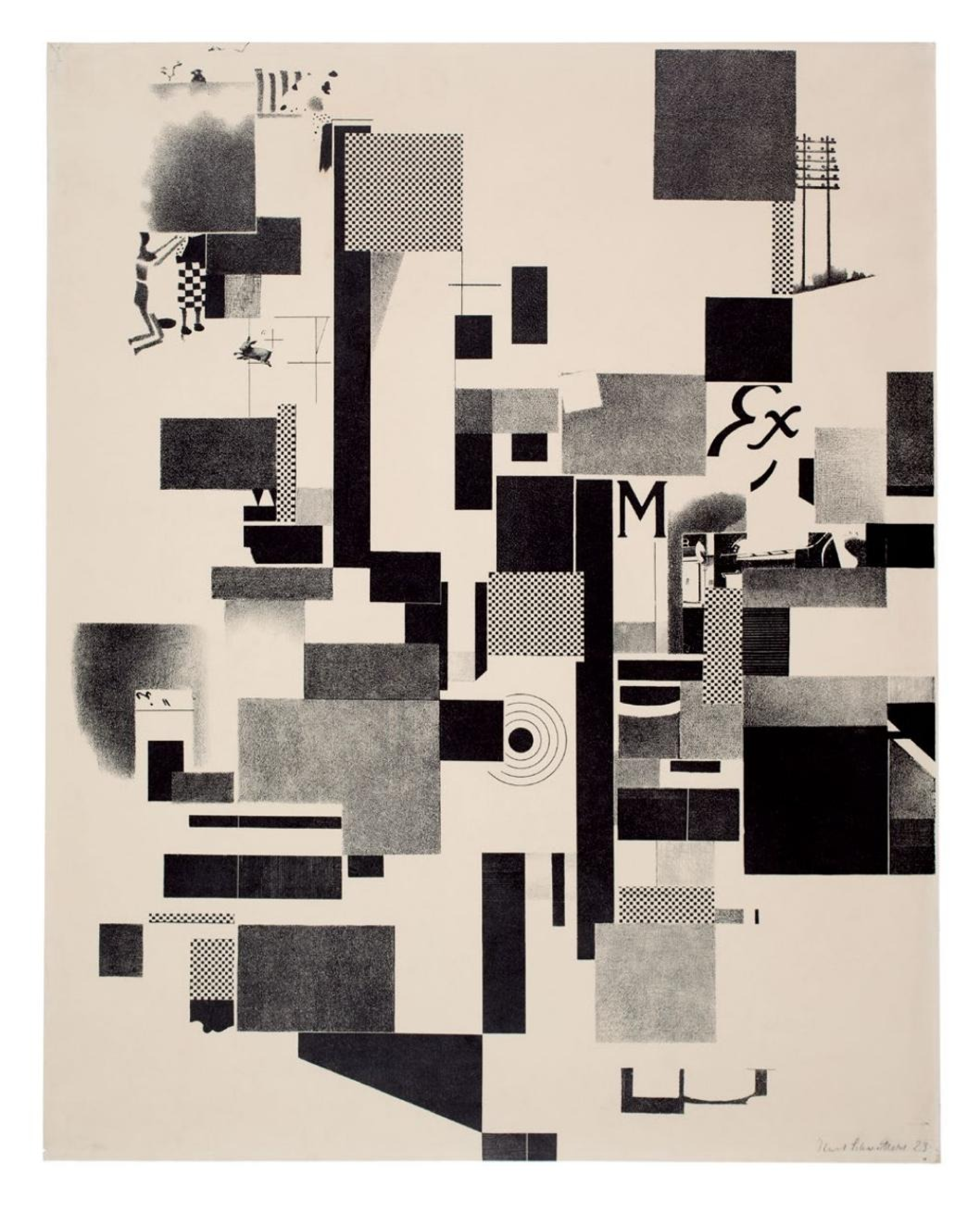
167. Uno de esos proyectos fue la exposición *Russian Painting and Sculpture* en el Brooklyn Museum (23 de enero – 4 de marzo de 1923), a la que se invitó a Burliuk a participar con cuarenta y cuatro obras. Es probable que solicitara a los organizadores la inclusión de otros vanguardistas como Goncharova, Lariónov y Ladó Gudiashvili. También se incluyeron nombres bien conocidos por la Société


ALLES IST BIEN WAS GOOD НАЧИНАЕТСЯ ET HAT NO FINITA
ПОБЕДА
НАД
СОЛНЦЕМ

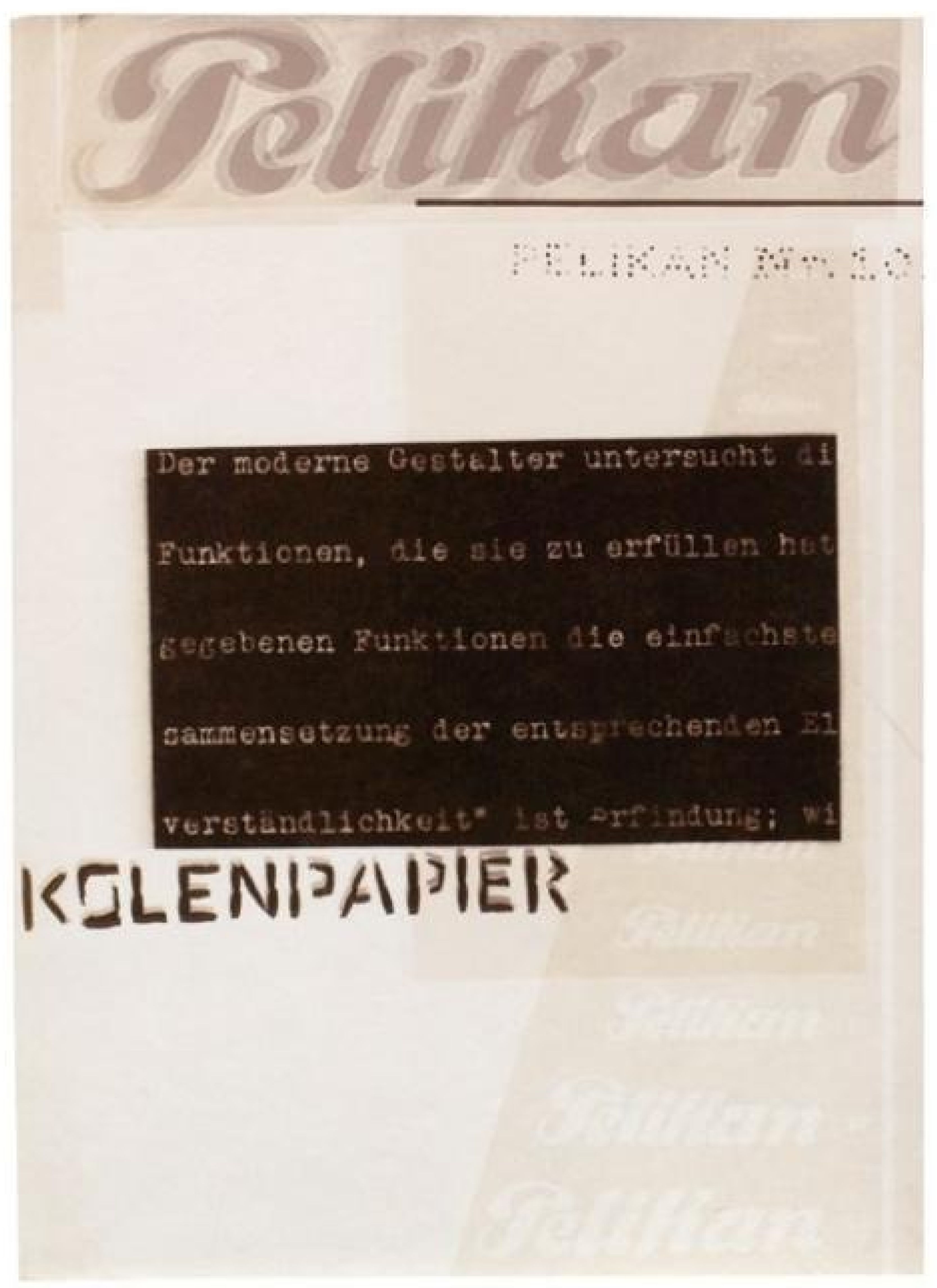


El Lisitzki
1er álbum Kestner, *Proun*,
copia nº 2, 1919-1923

Kurt Schwitters
Lámina 4 de *Merz 3*, Álbum
merz: 6 litografías, 1923

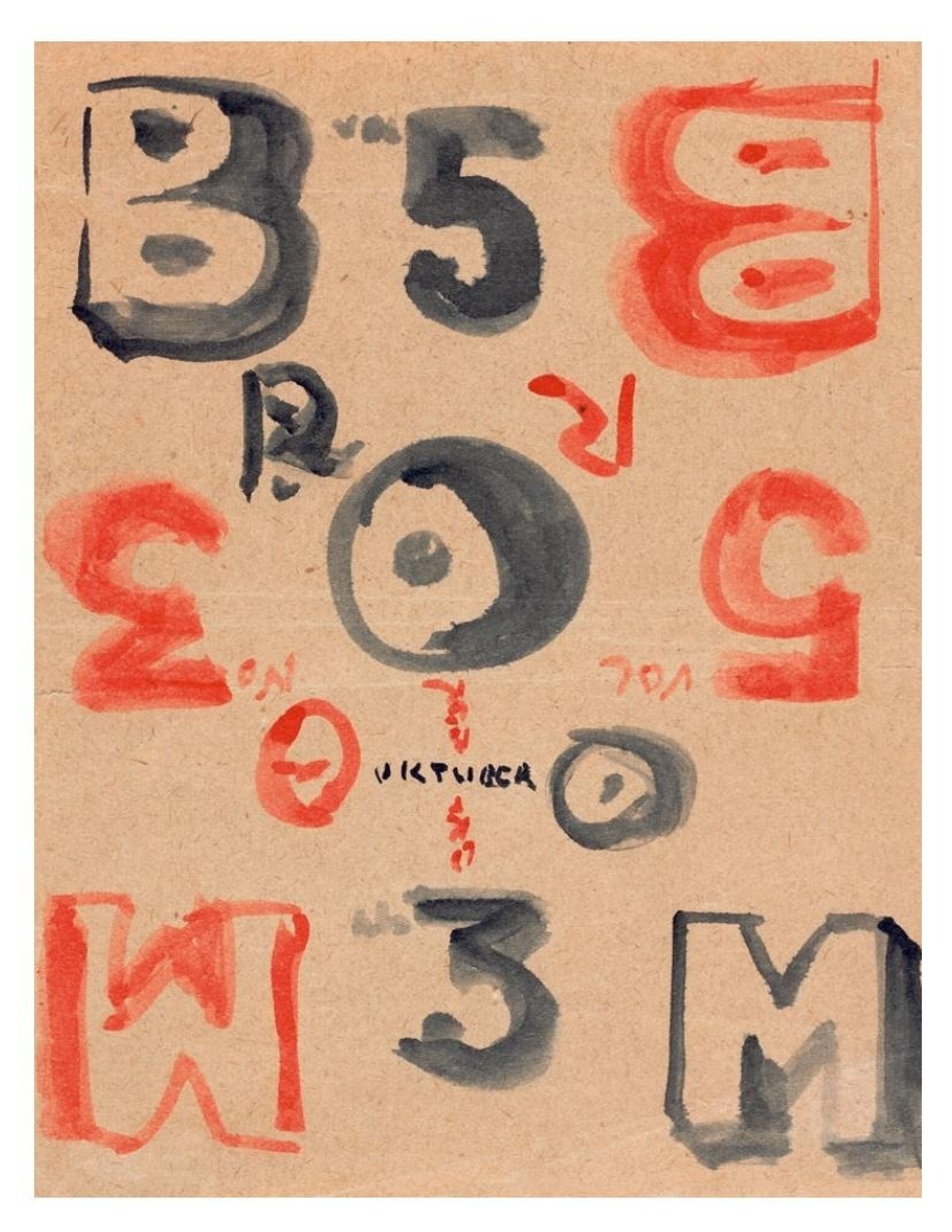

Ex
M





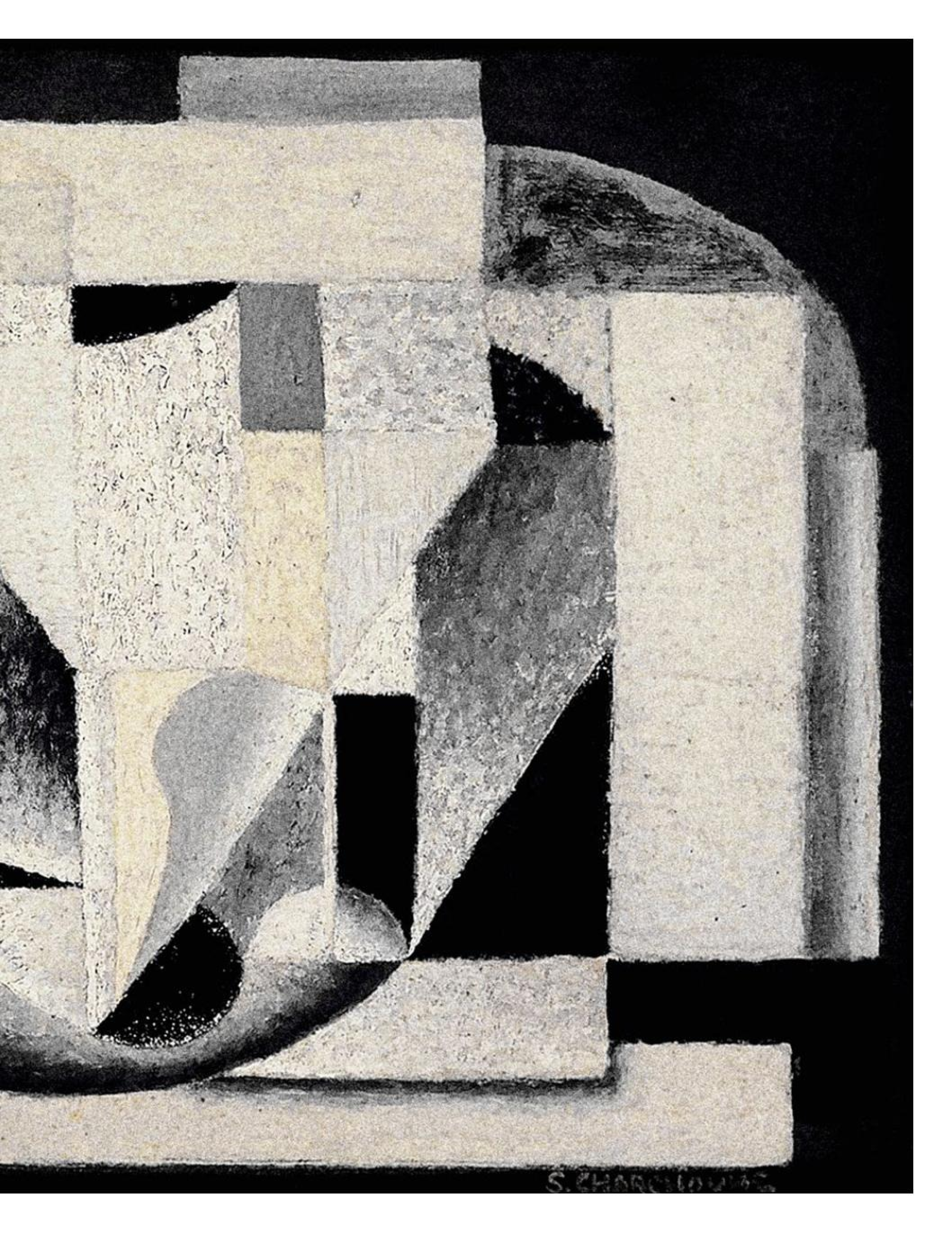
László Moholy-Nagy (con autógrafo del artista para Vladímir Mayakovski)
Sin título, 1922

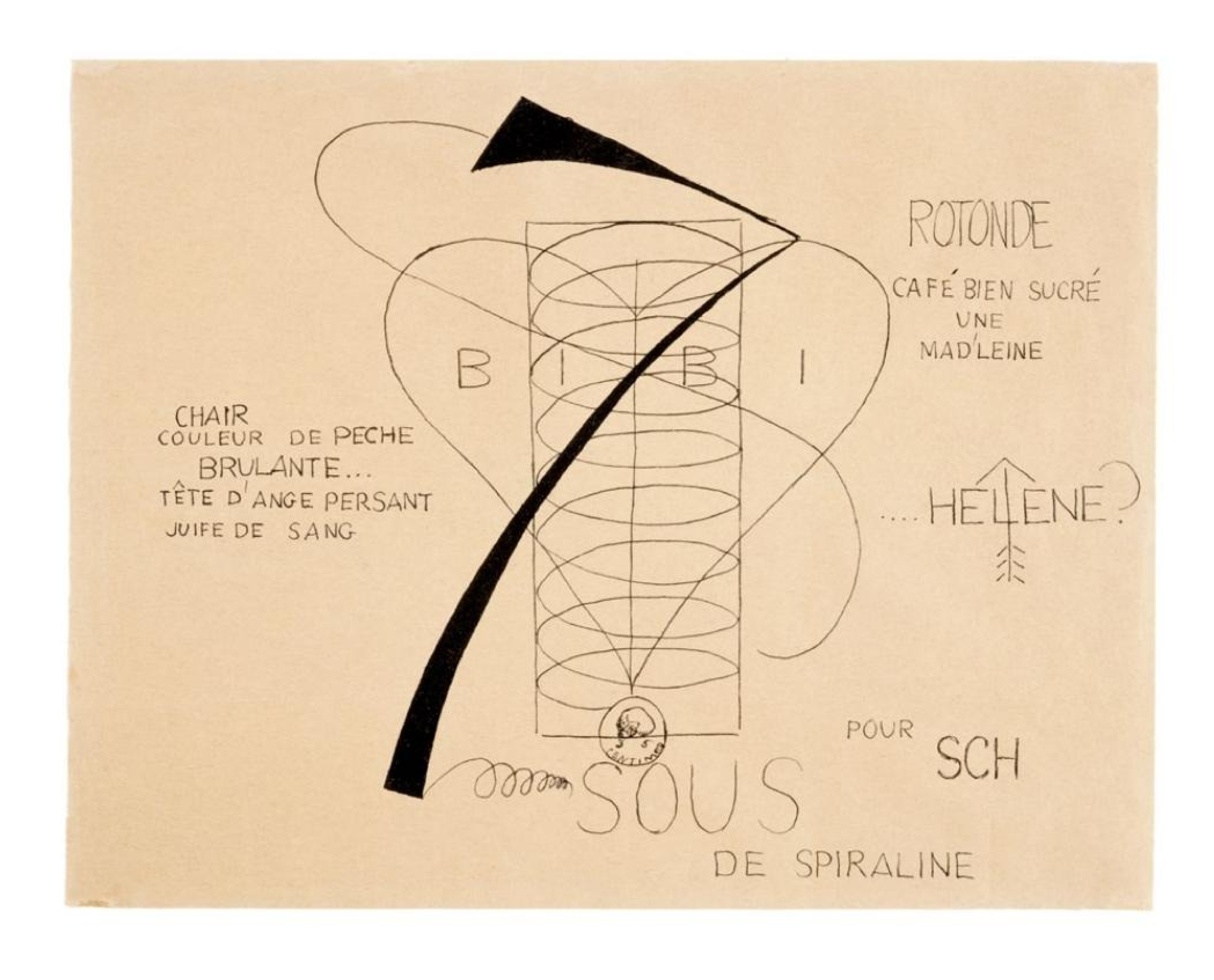
El Lisitzki
Papel carbón Pelikan, 1924



El Lisitzki
Diseño de portada para la revista
Broom, nº 3, Berlín/Nueva York,
1922

Serguéi Sharshun
Cubismo ornamental,
1922-1923

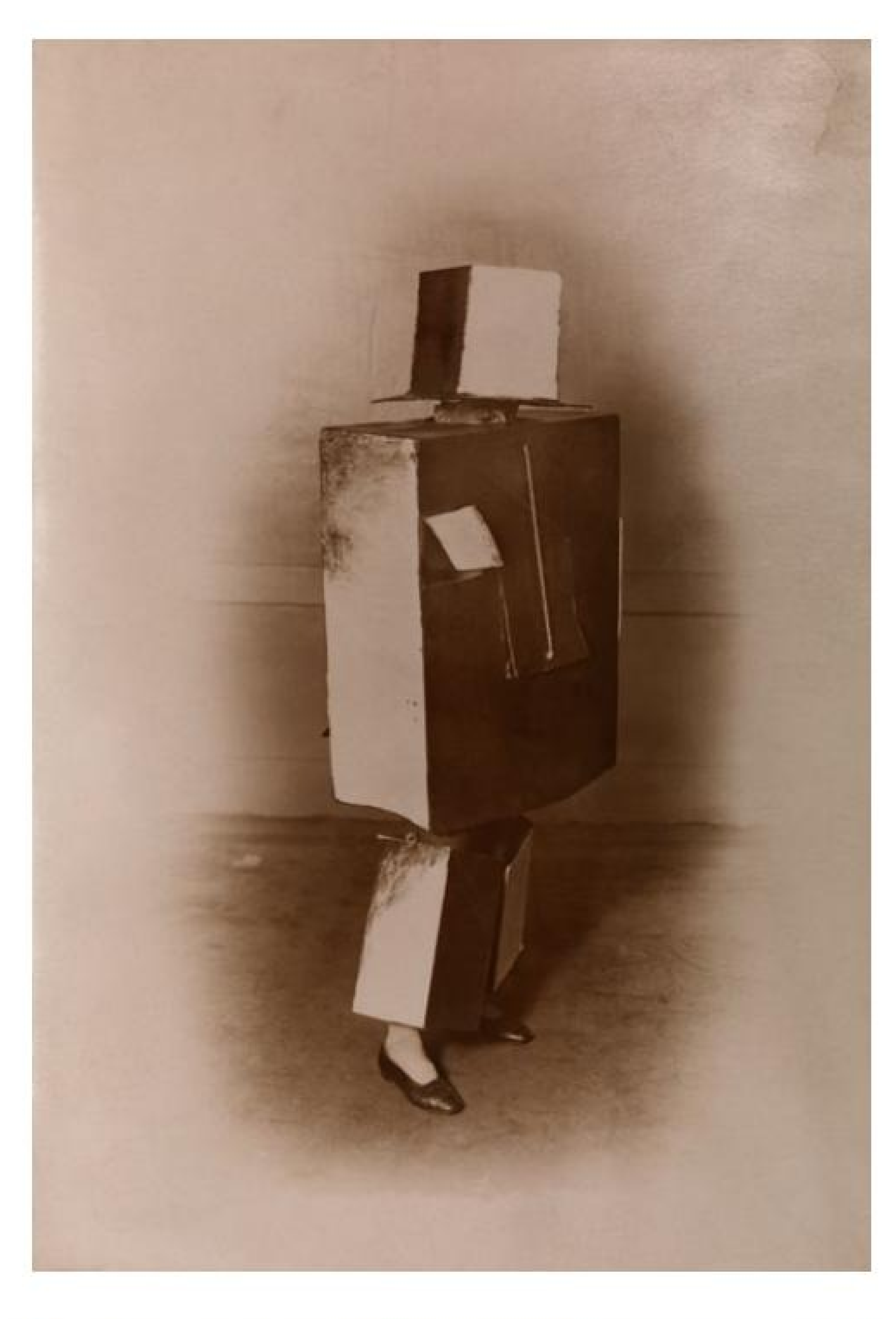




Serguéi Sharshun
Bibi, 1921



Serguéi Sharshun
La fortuna danzante, 1922







Gontcharova
Projet de Costume pour le Bal Olympique
pouvant servir aux deux sexes; recommandé
aux personnes pressées.
Matière : Papier ou calicot coloriés.

PROGRAMME

Colonnes sculptées — Le miroir décoré
Décor par projections en mouvement
Le divan mobile — Le plafond vivant
Cercles et spirales de lumière
Rubans d'air parfumés
DANSE
par dessus deux paniers

Juger Prus et Jean Borlin
Ballets Suèdois — Danses sportives

Marie Wassilieff,
Jean Borlin, et Eric Viber
Danses du Homard, Crabe et Crocodile
Costumes du Homard et du Crabe
de *Marie Vassilieff*,
du Crocodile de
Fernand Léger

Mme Sasonoff Slonimsky
Théâtre de Marionnettes de Pétrograde
Un moment Espagnol
avec un Lion
Maquette des costumes et des poupées
par Gontcharova, exécutés par Mr Garine

Thamare Svirskaya
in Métropolitain — opéra — New-York
Danse Gymnopédie *Musique d'Eric Satie*

Larionow
nouveau système de projections
fantastiques
Dessins coloriés de *Tchelitcheff,*
Chazmann Terechkowitch, Berline Barthe,
Sitrynowitch, Pikelny et Mme Vassilieff

Koussikoff Mariengof
Poésie

Romanoff, Vladimiroff

Panneaux
Pevzner, Pougni, Bogouslavs-
kaia, Mane-Katz, Kicoen, Kotlar,
Lanskoy, Granovsky, Chazman,
Frenkel, Tchilichtcheff, Choubi-
ne, Sterling.

Comite de l'Union des
Artistes Russses à Paris

Widhopf	*Président*
Larionow	*Vice-Président*
Fotinsky	*Secrétaire*
Bogoutsky	*Trésorier*
Mme Marie Vassilieff	*Membres*
Mr Barthe	*du*
Mr Berline	*Comité*

Barmann, Kisling
Foot Ball général
avec des ballons multicolores
spécialement préparés par
Fotinsky et Bogoutsky
Costumes sportifs modernes ou anciens.
Même le costume de bain sera admis.
En tous cas le costume n'est pas obligatoire.

Mlle Lizica Codreano
Danses

Mme Koklova
Danses

Foujita
Sports japonais
Lutte et Boxe masculines et féminines

Zamoyski
prestidigitation

Bohslav Martinou
Musique du Village Tchèque
Quator

Sokol Tchécoslovaque
Gymnastique rythmique populaire

Cherchoun
La Reine des Forains Russes Pola
Chentoff. Les danses de la création
" La Discrétion " et " La timidité
foudroyante ".

Tristan Tzara
présentera
Spectacle sur l'Echelle
deux actrices, un acteur et l'auteur.

Comedia dell Cinéarte
Intensification des motifs
sportifs italiens.
Scénario et mise en scène de
Georges Kroll

Iliazde et Kakabadze
poèmes en relief

Vernon Duke
le célèbre compositeur américain
a composé pour cette occasion
plusieurs nouveaux fox-trot
1° No-one-to-Kids
1° Dancy-y our too fancy
3° Olympic'Jazz

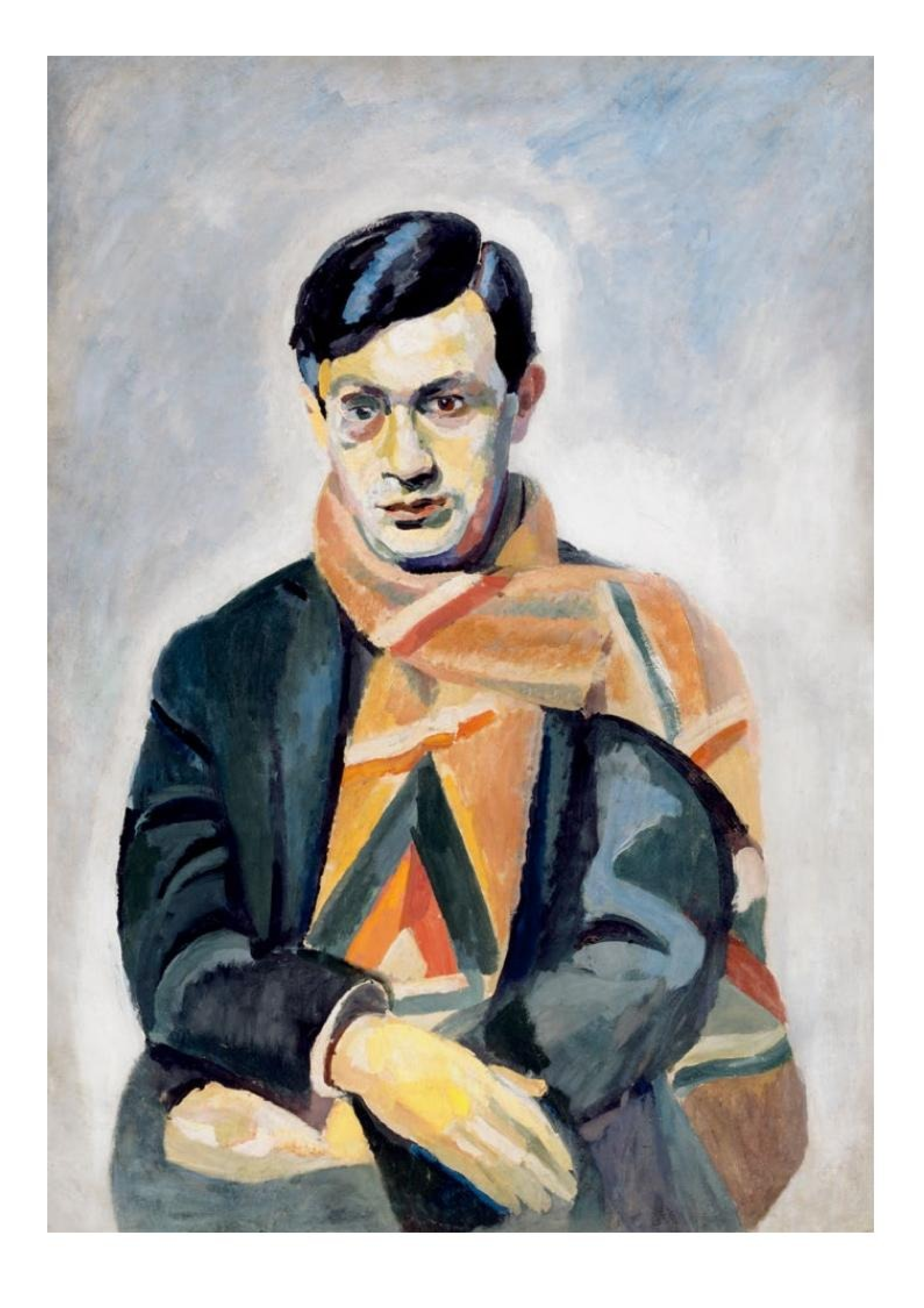
Panneaux décoratifs
littéraires
Geo Charles, 1er prix des Jeux Olympiques,
Fels, Poplavski, Terechkovitch,

Vazary
poèmes futuristes

Panneaux décoratifs
Sterling, Koyanagui, Coloenesco.

Comité du Bal :
Princesse Penkinas Benn Rott,
Rossostoieff, Rikaldy, Rolf de
Maré, Raynal, Mr et Mme Vanek,
Paul Guillaume. Povolotzky,
Fels, Kessel, Marcel Hiver,
Bernouard, Kaplan, Mme Mils,
Mlle Bertillon, Epstein, Cogniat,
Posener, Mr et Mme Murphy,
Romoff, Slivinsky, Kavrenka,
Metchaninoff Mandel Mojoukine

Prix d'entrée : 30 fcs
Pour les Artistes : 15 fcs




Anónimo
Iliá Zdanévich interpretando en vivo el cuadro *El triunfo del cubismo* en el *Baile Banal*, París, marzo de 1924

Natalia Goncharova e Iliá Zdanévich (Iliazd)
Programa del *Baile olímpico*, julio de 1924

Sonia Delaunay
Boceto de traje de tenis, 1924

Robert Delaunay
Tristan Tzara, 1923

En la siguiente doble página:
Osip Brik
Álbum «Dada,» ca. 1923–1924
De izquierda a derecha: portada de la gaceta *Corazón Barbudo*, nº 1, 1922, y página del periódico *391*, nº 14, 1920, con una ilustración de un dibujo de Serguéi Sharshun (arriba).


DADA
TRISTAN TZARA 1923
MARINETTI:
стр. 57 новая графика
ИСКУССТВО И ОБЩЕСТВЕННОСТЬ
DADA bewegung
im Juni 1917 г.
„Neue Jugend"
„Journal de peuple"
„Dada".
DIE NEUE TYPOGRAPHIE стр. 61
57, 60, 227
DADA На странице 36. и 58
227, 228
Le papier collé ou le proverbe en peinture par Tristan Tzara
статья о наклейках в картине.
PICASSO, TETE D'OMME 1913 г.
braque, nature morte, 1913 г.
juan gris, nature morte, 1914 г.
henri laurens, papiere collé 1915
hans arp 1916, 1930
Kurt Schwitters 1919 г.
AVRIL 1922
LE
CŒUR
A
1 Fr.
37. Avenue Kléber - PARIS
Ont Collaboré à ce 1er numéro:
Paul ELUARD, Th. FRAENKEL, Vincent HUIDOBRO, Mathew JOSEPHSON, Benjamin PERET, Georges RIBEMONT-DESSAIGNES, Erik SATIE, SERNER,

1919 г.

1909 г.

Marinetti Rush

„Les mots en liberté futuristes" (1909).

У Крученых листовки

фотомонтажи „dada"

Foto ед. стр.

стр. 58

…7 г.

…Шаппе

[illegible] в книге [illegible]

Экспрессионизм

стр. 22 и другие.

Hans Arp.

и Tristan Tzara le mouvement DADA à Zurich, в 1916 г.

A publié, en collaboration avec Lissitzky le livre sur les ISM.

Беспредметная скульптура.

personnages 1931.

1931 cravate et nombril

Feuilles 1931 — composition 1931 г.

…RENT

…AREIL

(XVIe)

S. Charchoune

…stitutrice de campagne est comme l'autobus … garniture en cygne qui borderait la Seine. M. B.

…ancis chante le Coq — Aurie — haut. M. B.

Gare de MILAN.

NEW-YORK vu par F. LÉGER

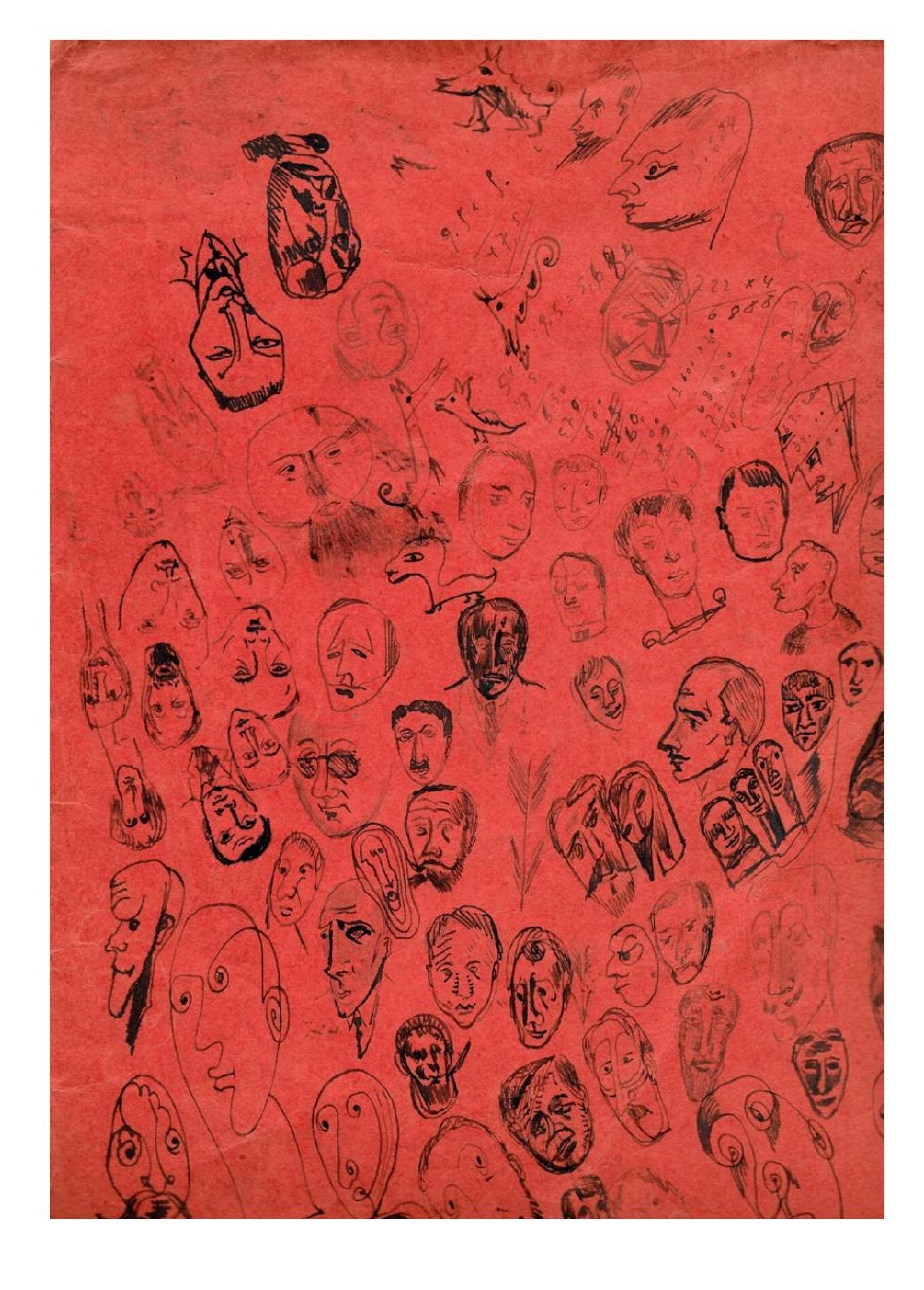
ф-м у Бела Уйц

из серии против империалистической войны (1935 г. ?)



Yevgueni Slavinski
Imagen de la película de Nikandr Turkin
No nacido para el dinero (Vladímir
Mayakovski), 1918


Tristan Tzara
Sin título, mayo de 1931



EL DADÁ EN CIRÍLICO

Victor Tupitsyn

Anónimo
Vasili Kamenski, Kazán, 1914





Iván Puni
Cubierta del libro *Futuristas. Parnaso exuberante* de David Burliuk, Velimir Jlébnikov, Ígor Severianin, Alekséi Kruchónij et al., 1914

Llega un momento en que una vida real,
saturada de arte a más no poder,
lo vomitará porque es innecesario.

Nicolái Chuzhak, 1923[1]

1. «Lo importante no es lo que se dice, sino a quién se dice y en qué circunstancias»

Este comentario de Vladímir Mayakovski caracteriza su poesía como intencional; es decir, orientada a un «objeto» al que se dirigen el gesto y el mensaje poéticos. No son menos importantes el contexto de la percepción y los «dispositivos» afines que deben pasar por una objetulización. Eso no tiene nada de nuevo, si bien fue ni más ni menos Mayakovski quien aportó a este proceso no solo un alto nivel de eficacia, sino la capacidad de ver al público como objeto situacional[2]. En ese sentido, fue situacionista mucho antes que Guy Debord.

Los primeros versos y poemas largos de Mayakovski, como «La nube en pantalones» y «La flauta espinazo», dan fe del talento del autor, lo mismo que algunas de sus obras de teatro, entre ellas *Misterio bufo*, producida por Vsévolod Meyerhold con escenografía desaparecida de Kazimir Malévich (1918). Al tener «permiso para viajar» (gracias a su lealtad a los bolcheviques), Mayakovski servía de enlace entre la vanguardia occidental y la soviética. A partir de 1923, todos sus textos en verso se construyeron en forma de «escalera». Los críticos consideraban que su estilo era comercial (a más versos, más honorarios), pero la «escalera» y, consiguientemente, la lectura como un descenso de peldaños siguen la fórmula dadaísta

1. En *LEF*, nº 1, 1923, pp. 12-39.

2. El «carácter objetual» del público era algo *siempre preparado* que Mayakovski daba por descontado, lo que le ayudaba a las mil maravillas para defenderse de comentarios desagradables en cuestión de segundos.





de Hugo Ball, según la cual «el dadá = la palabra como movimiento»[3]. En el período de la nueva política económica (NEP, 1922-1928), el poeta se dedicó a la publicidad comercial, algo muy conforme con la tesis de Tristan Tzara de que «la publicidad y los contratos comerciales también son poesía»[4].

A finales de diciembre de 1912, Mayakovski y David Burliuk, que se consideraban *budetliane* («hombres del futuro»), publicaron la recopilación *Una bofetada al gusto del público*. No se puede llamar al «perpetrador» de tal bofetada otra cosa que «protodadaísta». Por eso es más adecuado en este caso hablar de «protodadaísmo». En este contexto, los gustos del público quedan abolidos y son sustituidos por el escándalo y por la manifestación teatral del estado mental que Anatoli Lunacharski, en su texto *Fundamentos de la estética positiva* (1904), define como «negativo afeccional», término que toma prestado del filósofo Richard Avenarius[5]. Volviendo al protodadaísmo, Vasilisk Gnedov, que alcanzó notoriedad con su «Poema del fin» en el libro *Muerte al arte* (1915), también merece reconocimiento. El poema es una página en blanco sin una sola letra o marca aparte del título. Al «leerlo», el autor hacía un

Olga Rozánova
Cubierta del libro *Transracional* de Alekséi Kruchónij y Aliágrov (Roman Jakobson), 1916

Iván Kliun
Sin título (Alekséi Kruchónij), 1925

gesto «como de gancho» sin decir una palabra. El movimiento de la mano era la totalidad del poema. En cuanto al fin del arte, en palabras de Velimir Jlébnikov, «Gnedov fue el primero en enterarse, [...] el cuco del alfabeto en el pinar de los nombres»[6].

2. Alekséi Kruchónij: el transracionalismo y la cambiología

En su ensayo «Sobre la historia del futurismo ruso»[7], Alekséi Kruchónij fecha la creación del lenguaje transracional en 1912, cuando escribió el siguiente poema:

Dyr-bul-schyl
Ubeschur
Skum
Vy-so-bu
R-l-ez.

El poema en cuestión apareció en enero de 1913 en su libro *Carmín*. Ese mismo año, publicó poesía transracional en las antologías *El jardincito de los jueces II* y *La unión de la juventud III*. En el mes de abril publicó «La declaración de la palabra como tal», donde introduce y explica el término *zaum* [transracionalismo]. La declaración expresa la idea de que el pensamiento y el habla no pueden mantener el ritmo de la experiencia emocional, de modo que los artistas deben tener libertad para expresarse no solo con frases comunes, sino con un lenguaje que no tenga un significado inequívoco y no esté fijado: el lenguaje *transracional*[8]. «¿Es el transracionalismo el lenguaje del futuro o el del pasado (el salvajismo, lo primitivo)?», pregunta

3. El *Manifiesto dadá* de Hugo Ball se leyó en la primera velada dadá pública, celebrada en Zúrich el 14 de julio de 1916. La bajada poética de las escaleras de Mayakovski tiene ecos del *Desnudo bajando una escalera* (1912) de Marcel Duchamp.

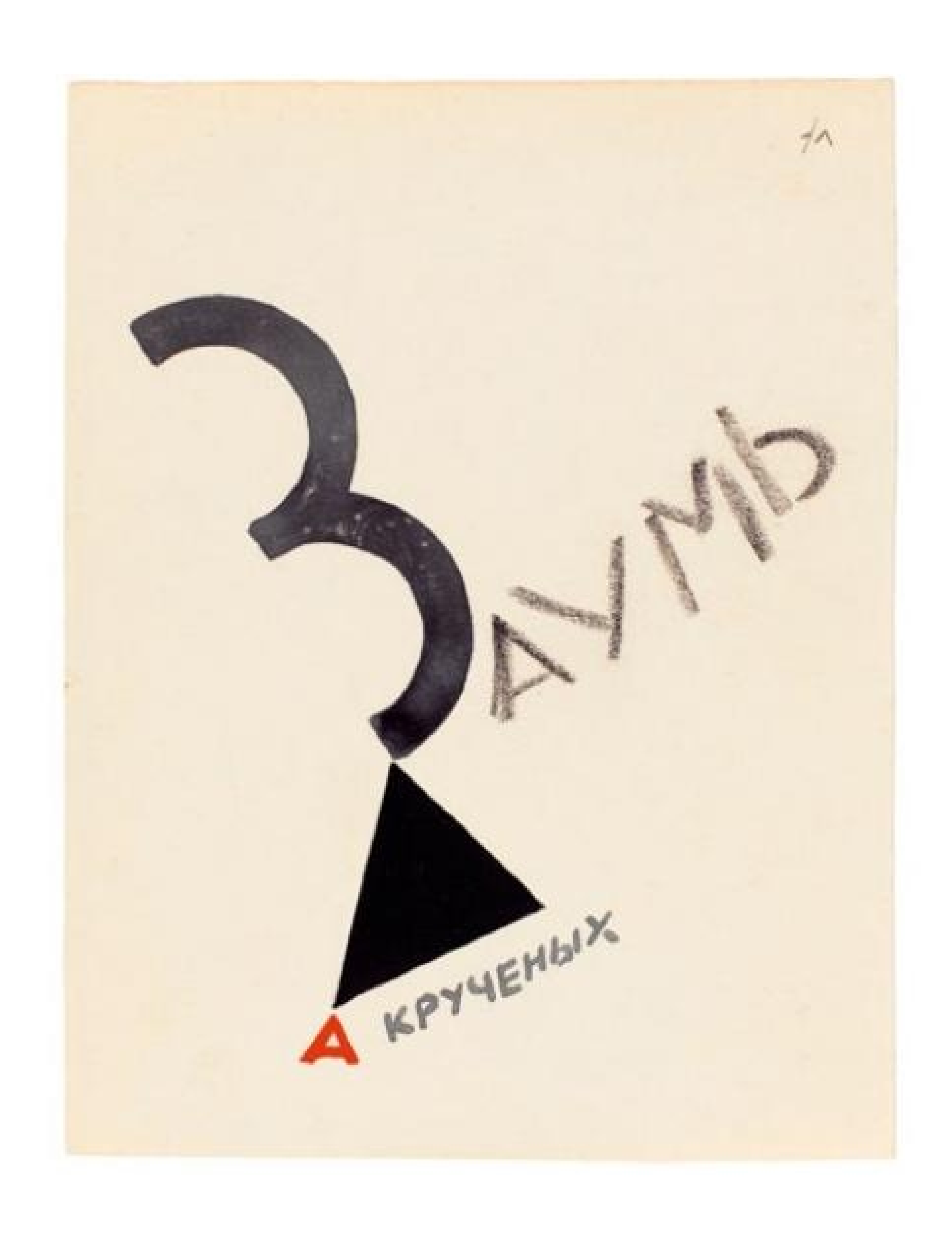
4. Tristan Tzara, «Dada Manifesto 1918», en Dawn Ades (ed.), *The Dada Reader: A Critical Anthology*, Londres, Tate Publishing, 2006, p. 38.

5. Según la terminología de Avenarius, lo «afeccional» es el matiz positivo o negativo con el que la conciencia percibe las sensaciones. El «teatro de la mente» es un concepto utilizado por Stéphane Mallarmé.

6. En el poema «Cadenas azules» (1922), Jlébnikov menciona el poema de Gnedov «Kuk» (1913) y llama a su autor «el cuco del alfabeto». Gnedov, al que Jlébnikov incluía entre los «presidentes de la Tierra», fue detenido en los años treinta y pasó veinte años en un gulag.

7. Alekséi Kruchónij, «Declaraciones y artículos», en Nina Gurianova (ed.), *K istoria rússkogo futurizma: vospominania i dokumenty*, Moscú, Gileia, 2006, pp. 305-310.

8. Entre los ensayos que analizan el lenguaje transracional están Víktor Shklovski, «Zaumny yazyk v poezi», *Poetika*, 1919, y Borís Arvátov, «Rechetvorchestvo (po povodu 'zaumnoi' poezi)», *LEF*, nº 2, abril-mayo de 1923, pp. 79-81 [«Creación de palabras», p. 301 de este volumen].


Заумь
А Крученых


А. Крученых
Заумный язык
Сейфуллиной
Вс. Иванова
Леонова
Бабеля
А Веселого




велемір
хлебников
Зангези
п.м.
москва 1922.

El Lisitzki
Diseño para la cubierta del libro *Transracional* de Alekséi Kruchónij, 1925

Valentina Kulaguina
Cubierta del libro *Lenguaje transracional* de Alekséi Kruchónij, 1925

Serguéi Gorodetski y Velimir Jlébnikov
Rebobinado-bobinado-bobinado, libro de aniversario dedicado a Alekséi Kruchónij, 1920

Piotr Mitúrich
Cubierta del libro *Zanguezi* de Velimir Jlébnikov, Moscú, 1922

Kruchónij. Y a continuación se contesta él mismo: «Por el momento, esta es mi opinión y mi fe: el transracionalismo es un arte nuevo otorgado por una nueva Rusia a todo un mundo desconcertado y estupefacto»[9]. Además de Kruchónij, en la escuela transracional estaban los poetas Velimir Jlébnikov, Yelena Guró, Vasili Kamenski, Serguéi Tretiakov, Olga Rózanova, Iliá Zdanévich (alias Iliazd), Ígor Teréntiev y Aleksandr Tufánov. Sin embargo, no todos los miembros de los círculos vanguardistas se convirtieron a la teoría que predicaba Kruchónij. «El poeta no ha logrado descubrir las causas de la liberación de la letra», escribió Malévich a Mijaíl Matiushin el 23 de junio y el 5 de julio de 1916. «La palabra como tal tiene que transustanciarse 'en *algo*', pero muchos [...] se vieron obligados a quedarse atascados en esa carne. Hasta ahora, Kruchónij lucha [contra ello] y no permite que sus pies permanezcan mucho tiempo en un mismo sitio, [...] pero, si no consigue encontrar ese '*algo*', acabará atrapado inevitablemente en la misma carne. Cuando tienes los sonidos «*Dyr-bul-schyl*», [...] te toca escuchar, no pensar»[10]. Las palabras de Malévich recuerdan el comentario de Tzara sobre «las vocales como la esencia, la molécula de la letra, y en consecuencia el sonido primitivo (o puro)»[11].

También encontramos elementos de lenguaje transracional en las primeras obras de Jlébnikov, empezando por la miniatura lírica «*Bo-be-oh-bi* es la canción-labio» (1908)[12]:

> *Bo-be-oh-bi* es la canción-labio.
> *Veb-eh-oh-mi* es la canción-ojo.
> *Pi-eh-eh-oh* es la canción-ceja.
> *Li-eh-eh-ei* es la canción-mirada.
> *Gzi-ßzi-gze-oh* es la canción-cadena.
> En el lienzo de esas correspondencias,

9. Kruchónij, «Declaraciones...», en Gurianova (ed.), óp. cit., p. 304.

10. Malévich a Matiushin, 23 de junio de 1916, en Irina Vakar y Tatiana Mijienko (eds.), *Malévich o sebé. Sovreménniki o Maléviche. Pismá, dokumenty, vospominania, krítika*, vol. 1, Moscú, RA, 2004, p. 88.

11. Martin Heidegger, quien en su vejez entabló amistad con Jacques Lacan, describía los textos de este como barrocos. Lo mismo podría decirse de Tristan Tzara, que afirmaba (siguiendo los pasos de François Rabelais): «Los pensamientos se producen en la boca». Véase Tristan Tzara, *7 maniféstov dadá*, Moscú, Museo Estatal Mayakovski, 2016, p. 24.

12. Nikolái Járdzhiev consideraba: «Además de transracionalista [*zaumnik*], Jlébnikov era también un gran pensador [*umnik*]». Por ello, la «crítica de la razón transracional» (con perdón de Immanuel Kant) solo puede aplicarse a medias a Jlébnikov, en todo caso.

en algún punto más allá de todas las
  dimensiones,
el rostro tiene vida propia.

Si bien el transracionalismo empezó (muy probablemente) con este poema, Kruchónij resultó ser un transracionalista más *sistémico* que Jlébnikov. En su breve tratado «La cambiología del verso ruso» (1922), Kruchónij recurre al concepto de «cambio» para referirse a «la fusión (durante la lectura) de dos o más palabras (fonemas) en un único borrón sonoro». Y afirma: «Los cambios pueden ser conscientes o no conscientes (o inconscientes). Un buen cambio refuerza y enriquece el sonido del verso, mientras que otro inadecuado desmantela su construcción»[13]. Con respecto al texto poético y lo que él denomina la «textura de la palabra», Kruchónij utiliza conceptos con implicaciones de representación como «cambios», «cambios de distancia» y «subcambios». «El cambio, como origen de los juegos lingüísticos, es sumamente propenso a alumbrar versos», escribe en «Declaración nº 4», y añade que su «cambiología» (la ciencia de los cambios) se basa en la tesis de que «los cambios son uno de los impulsos más importantes de la técnica poética moderna»[14]. Para él, el cambio no es tanto una forma retórica como «un supertropo, el tropo de todos los tropos»[15].

La «biomecánica del cambio» que Meyerhold y Nikolái Foregger adoptaron en los años veinte tiene ecos de la opinión de Kruchónij sobre la ópera *Victoria sobre el sol* (1913), cuyo libreto escribió[16]. La ópera resultó no ser tanto futurista como dadaísta[17]. «¿Cómo ha sucedido esto en la ópera? —pregunta Kruchónij—. Son casi disonancias constantes y saltos repentinos, con una fonética atrevidísima, por ejemplo, canciones hechas solo con vocales o solo con

13. Kruchónij, «Declaraciones…», óp. cit., pp. 305-307. El «cambio» se define como una deformación léxica de la frase y su textura, como una inversión o una transferencia sintácticas (según Iliá Zdanévich) y también como el efecto de la homonimia (según Aristóteles). Kruchónij le dio al cambio el estatus de categoría universal.

14. Kruchónij, ibíd, p. 306.

15. Kruchónij no solo vio en el cambio una categoría universal (el supertropo), sino que le atribuyó la condición de tropo de todos los tropos. Véase Tatiana V. Tsvigún, «Iskusstvo oshibki v russkom avangardizme», Kaliningrado, Universidad Estatal Rusa Immanuel Kant, 2011, p. 157.

16. Véase más información sobre la influencia del constructivismo en el arte de la danza y en la plástica teatral en E. Surics, «Soviet Ballet of the 1920s and the Influence of Constructivism», en *Soviet Union*, 7, nº 1-2, 1980, pp. 112-137.

17. «En el ensayo general —recuerda Kruchónij—, cuando todo el mundo estaba ya vestido (con trajes hechos con una estructura robusta de alambre y cartón grueso pintado por Malévich), uno de los actores disparó a otro con una escopeta. Tendría que haber habido una bala de fogueo, pero nuestros enemigos (que estaban metidos en la dirección del teatro) la habían cargado con tacos duros y si el actor solo acabó con un leve moratón fue gracias a lo robusto del traje». Kruchónij, óp. cit., p. 271.

18. Ibíd., pp. 273, 274.

19. Franz Brentano, *Psychology from an Empirical Standpoint* (1874), Londres, Routledge, 1973, pp. 88-89 [Trad. cast., *Psicología desde un punto de vista empírico*, José Gaos (trad.), Madrid, Revista de Occidente, 1935, p. 81-82]. El término *intencionalidad* de Brentano (adoptado por Husserl) deriva del verbo latino *intendere*, que significa «dirigirse hacia» o ser «dirigido hacia algún objeto».

consonantes; en otras palabras, giros y pasos de lo más inesperado. [...] El argumento tiene varias tramas: en primer lugar, si ya ha habido una 'luna muerta', ¿por qué no un sol derrotado? En los años de máximo apogeo del simbolismo, hubo una declaración muy generalizada, 'Seamos como el sol', que a su vez rimaba principalmente con el dinero: oro, efectivo, riquezas, que era con lo que soñaba la mayor parte de la 'gente solar' en aquel momento»[18]. Mijaíl Matiushin, que había escrito la música de la ópera, explicaba a sus alumnos que, como antítesis del «arte por el arte», *Victoria sobre el sol* simbolizaba la victoria frente al antiguo y conocido concepto del sol como belleza. Para Malévich, su *cuadrado negro* en el telón «significaba el inicio de la victoria». El *cuadrado* es un objeto ideal que se convierte en símbolo de la *carencia de categoría de objeto*. Recordemos la «inexistencia intencionada del objeto» de Franz Brentano en su *Psicología desde un punto de vista empírico*, donde señala: «Todo fenómeno psíquico contiene en sí [intencionadamente] algo como su objeto [...] (lo cual no debe entenderse aquí como una cosa)»[19]. *Victoria sobre el sol* se estrenó en el teatro Luna-Park en diciembre de 1913, varios meses después de la publicación de la antología futurista *La luna muerta*. Tanto la luna como el sol son redondos y, dado que el cuadrado es un *eidos* «en conflicto», estamos ante la confrontación de figuras platónicas ideales. En 1920, entró en esa «guerra universal» de *eidoi* El Lisitzki con el cartel *Golpead a los blancos con la cuña roja*, en el que los blancos (que luchaban contra los bolcheviques) se identifican con un círculo. La actitud de los *budetliane* frente a la cultura del pasado (incluido Aleksandr Pushkin, al que con frecuencia se llamaba «el sol de la poesía rusa») era similar al sitio de Troya, y en ese sentido no se alejaban demasiado de los dadaístas. La mención a la «guerra universal» no es accidental; es una referencia a la serie de doce collages de Olga Rózanova y Kruchónij. Sus títulos («La batalla de los *budetliane* y el océano», «La batalla de Marte y el escorpión», «La batalla con el Ecuador», «La batalla de India y Europa», «Alemania en el polvo», «Arma pesada», «Llamamiento a la victoria», «El estado de guerra», etcétera) son elocuentes. Esa intervención de la eidética lingüística en lo que Edmund Husserl, en *El origen de la geometría*, llama «el horizonte del futuro geométrico» conduce a la formación de las llamadas idealidades trabadas, que no pueden «desentrabarse» con facilidad, dado que texto e imagen ya han intercambiado significado. Eso es precisamente lo que contribuyó a la proliferación de la modernidad y su retórica visual en las tres primeras décadas del siglo XX. Son representativos de toda la serie cuatro versos de *La guerra universal*: «Como un rayo, cayó la gran caja, /

pp. 64-65





y como pelusa explotaron las rocas; / con los ojos cerrados, vi volar la bala; / llegó en busca de un beso, muy callada».

Diez años después de las «Declaraciones»[20] de Kruchónij sobre el transracionalismo y los cambios, hubo quien empezó a solicitar una «renovación del lenguaje no guiada por impulsos personales sino por las necesidades, comprendidas conscientemente, del proceso de producción sociolingüística». Esa declaración de Borís Arvátov es tan sintomática como su opinión sobre la *cultura del lenguaje*, «que pregonaron los *transracionalistas* pero llevará a cabo el proletariado»[21].

Anónimo
Iliá y Kiril Zdanévich, Tiflis, c. 1917

Ígor Teréntiev
Tres arzobispos (Alekséi Kruchónij, Iliá Zdanévich e Ígor Teréntiev), 1919

3. El dadá de añada de Tiflis

El equivalente en Tiflis del Cabaret Voltaire fue el Fantastic Pub (1917-1919), que sirvió de lugar de reunión para el grupo 41º: Alekséi Kruchónij, Iliá Zdanévich e Ígor Teréntiev[22]. En su manifiesto señalan: «La Compañía 41ª [...] defiende la transgresión como una forma obligatoria para la materialización del arte»[23]. En el cartel de su intervención en el parque Borzhom (Tiflis, 1919), miembros del grupo se anunciaban como «los famosos sacacorchos del futurismo» y como «los fundadores de la palabra». Kruchónij estudió la teoría y la práctica de los cambios fonéticos (la «cambiología») y, en particular, buscó «caca» y otros cambios de tintes obscenos en las palabras de distintos autores[24]. En sus estudios de «cacología» (elección o utilización fallida de las palabras), a los que se sumó Teréntiev, intervino el interés por las teorías de Sigmund Freud sobre distintos «desplazamientos» y deformaciones del habla en los sueños. Dicho interés se expresó, por ejemplo, al jugar con los temas «anal-canal». En su texto «La trinidad filosófica», Kruchónij escribe: «Kant, Nietzsche y Schopenhauer forman un círculo de deidades danzarinas y neblinosas que no tienen nada de ligero excepto los pies»[25].

p. 282

Mijaíl Le Dantiu, joven artista y teórico implicado en el todismo y que había estado en contacto con Mijaíl Lariónov y Natalia Goncharova en Moscú, se quedó en Tiflis entre 1912 y 1913. Tras su trágico fallecimiento en 1917, Zdanévich (también defensor del todismo) dedicó a su memoria su obra *Lidantiu faram*, que (cacológicamente) juega con el apellido francés del artista. Según el *Manifiesto del todismo, MV*, «las letras engreídas, insatisfechas con su

p. 195

20. Kruchónij, óp. cit., pp. 285-297.

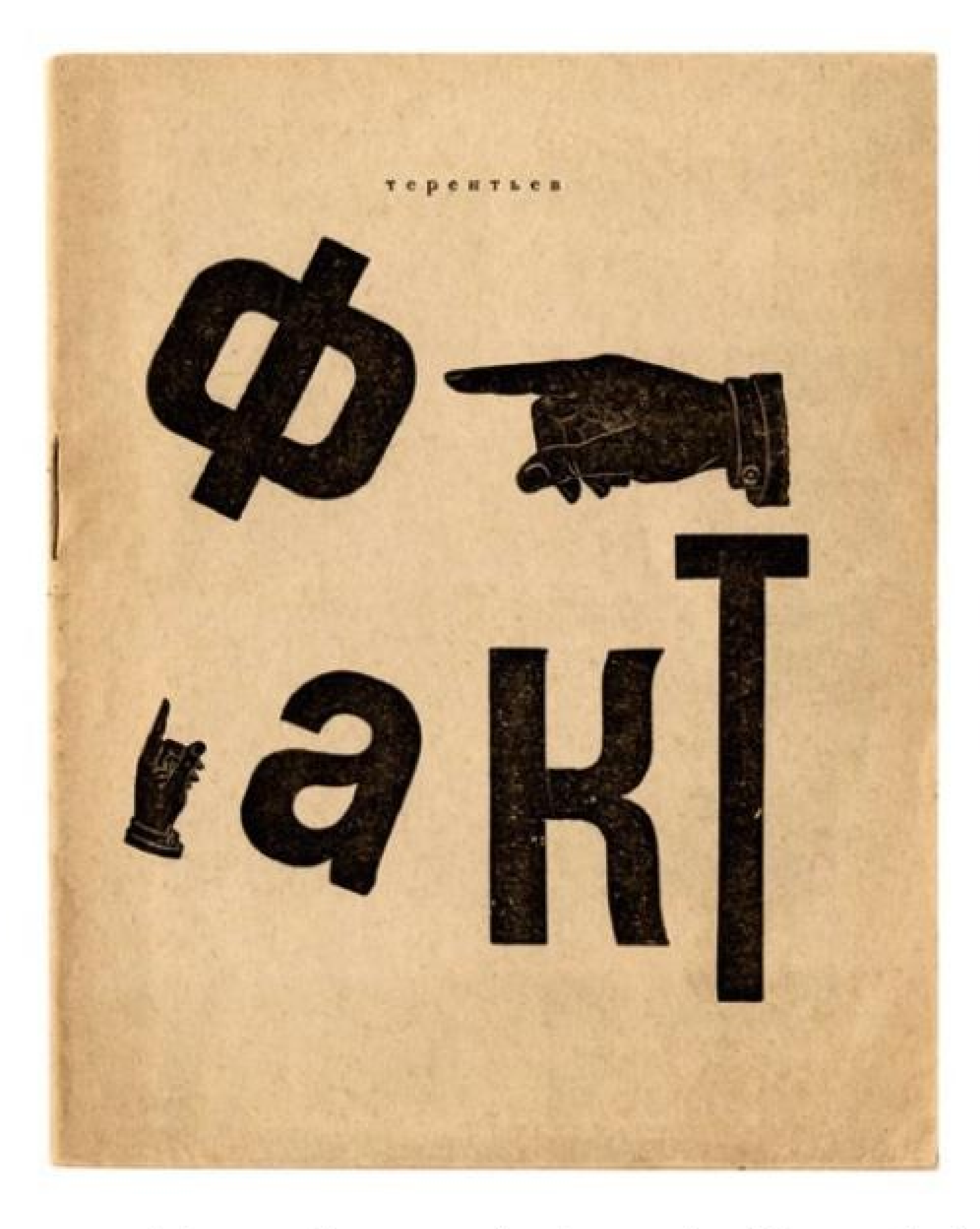
21. Borís Arvátov, «Rechetvorchestvo (po povodu 'zaumnoi' poezii)» en *LEF*, nº 2, abril-mayo de 1923, pp. 79- 81 [«Creación de palabras», pp. 291-293 de este volumen].

22. Nikolái Cherniavski también aparece como miembro. Además del grupo 41º, Tiflis contaba asimismo con las asociaciones literarias Cuernos Azules y H2SO4.

23. Iliá Zdanévich, Alekséi Kruchónij, Ígor Teréntiev y Nikolái Cherniavski, «Manifiesto de la 41ª» (1919) [p. 283 de este volumen].

24. Véase Alekséi Kruchónij, *Sdvigologuia rússkogo stijá*, Moscú, Tip.TsIT, 1922, p. 5.

25. Alekséi Kruchónij, *Apokálipsis v russkoi literature*, Moscú, MAF, 1923, p. 29.



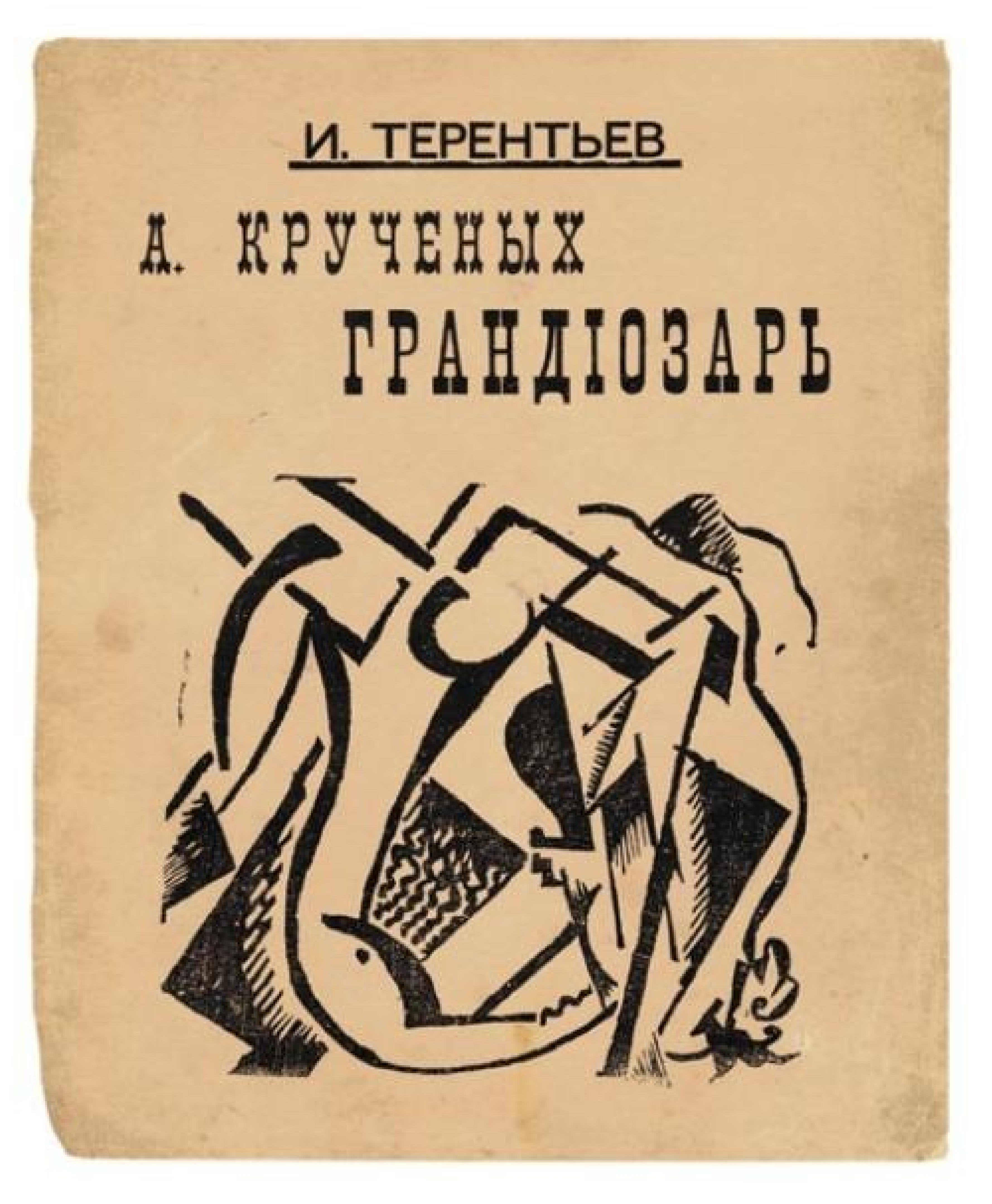
Iliá Zdanévich
Cubierta del libro *Hecho* de Ígor Teréntiev, Tiflis, 1919

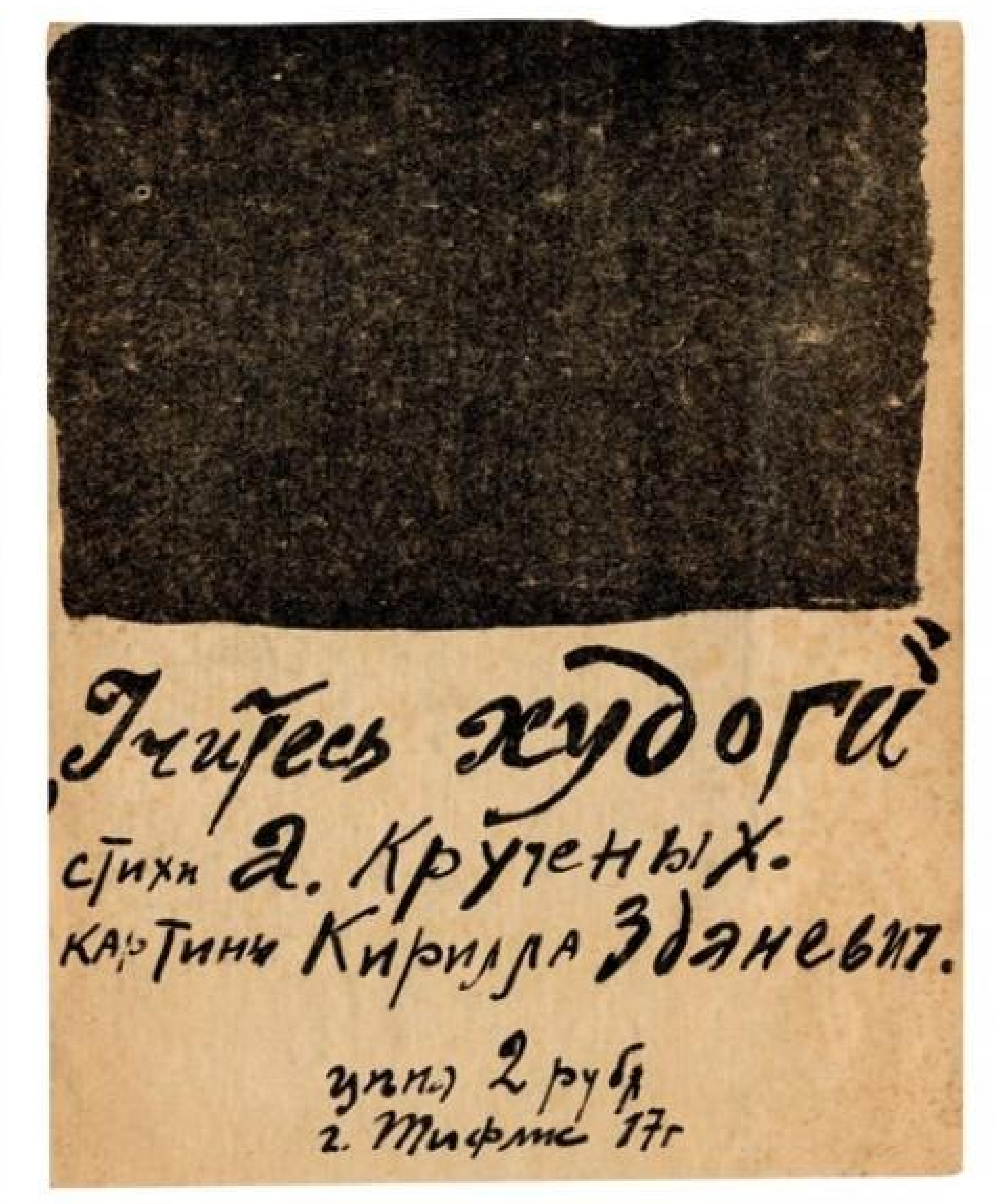
Kiril Zdanévich
Cubierta del libro *A. Kruchónij el magnífico* de Ígor Teréntiev, 1919

Kiril Zdanévich
Cubierta e ilustraciones para el libro *Aprende del artista* de Alekséi Kruchónij, 1917

papel de servidoras, están ahogando el lenguaje. [...] Corrigiendo nuestras bocas inadecuadas, hemos llegado a la poesía de *muchos*, gritando en multitudes y gritando cosas distintas. [...] El cohete está preparado, estamos quemando la mecha. Feliz viaje, hasta que te conviertas en enemigo»[26]. El todismo (según Zdanévich) «transforma la guerra contra el pasado en algo sin sentido y con ello echa abajo el futurismo. [...] Pero se puede ser todista sin adherirse a esos principios: da igual si el maestro [...] considera que el público está formado por borregos o no»[27]. Kruchónij, como autor de *Victoria sobre el sol* (1913), también puede considerarse (en opinión de Nikolái Járdzhiev) el primer dadaísta, tres años antes de la aparición del movimiento en Europa Occidental[28].

En *Alekséi Kruchónij. Hacia una historia del futurismo ruso. Evocaciones y documentos*, Nina Gurianova señala: «Kruchónij transformó la idea de la vitalidad bergsoniana [...] en un cambio (explosión) de formas, palabras e imágenes [...] cuya existencia estaba fuera de todo canon»[29]. La rebelión y la provocación contra el *establishment* eran la norma. El único ismo considerado permisible era el diletantismo. La frase de André Breton «La belleza será convulsiva o no será» está directamente relacionada no solo con Kruchónij, sino con los integrates de OBERIU que apreciaban su trabajo: Daniil Jarms y Aleksandr Vvedenski[30].





26. Iliá Zdanévich, «Mnógovaia poezia», en Serguéi Kudriávtsev (ed.), *Futurizm i vsechestvo, 1912-1914*, vol. 1, Moscú, Gileia, 2014, p. 183.

27. Véase más información sobre el todismo en el texto de Margarita Tupitsyn [pp. 20-171 de este volumen], así como en Iliá Zdanévich, «Natalia Goncharova y el todismo» [pp. 259-261 de este volumen]

28. Nikolái Járdzhiev, «Polemíchnoie imia», en *Ot Maiakóvskogo do Kruchónij. Ízbrannye raboty o rússkom futurizme*, Moscú, Gileia, 2006, pp. 319-392. Véase también Járdzhiev, «Sudbá Kruchónij», en *Statí ob avangarde*, Moscú, RA, 1997, p. 1.302. En ese texto, Járdzhiev emplea los términos «excentricidad alógica» y «sintaxis elíptica» para referirse a la poesía de Kruchónij.

29. Introducción de Nina Gurianova a la «Declaración nº 4» de Kruchónij, óp. cit., p. 271.

30. La Asociación por el Arte Real (OBERIU) englobó a los poetas Nikolái Oléinikov, Vvedenski, Jarms e Ígor Bájterev. Su uso transgresor de *zaum* [lenguaje transracional] como *ready-made* contribuyó a la *victoria del sinsentido* en forma de *excedente de absurdo*. En los años treinta y principios de los cuarenta, los integrantes de OBERIU fueron víctimas de la Gran Purga. Las palabras «belleza convulsiva» aparecen en la novela *Nadja* (1928) de Breton, así como en *El amor loco* (1937). En una carta de Malévich a Matiushin (3 de julio de 1913) apareció en una ocasión una frase similar: «Te encuentras con muchas obras de arte que parecen producidas durante un ataque convulsivo». En 1993, Hal Foster invocó el concepto de Freud de lo «asombroso» para sugerir que «la belleza surrealista participa del retorno de lo reprimido, de la compulsión de repetir». Véase Hal Foster, *Compulsive Beauty*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1995, p. 23 [Trad. cast., *Belleza compulsiva*, Tamara Stuby (trad.), Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008]. Véase también Victor Tupitsyn, «Canny Uncanny», en *Stripped. The Body Revealed in Contemporary Art*, Londres, Merrel, 2004, pp. 21-42.



Ígor Teréntiev
Autorretrato, c. 1920



Ígor Teréntiev
Sin título, 1923

«Nunca pierdas la oportunidad de decir algo estúpido», defendió Ígor Teréntiev en 1919. Abogado de formación, Teréntiev vivía en Tiflis desde 1916. Como poeta y artista, se había formado bajo la influencia de Iliá Zdanévich y Kruchónij. En 1918 se unió al grupo 41° y, según reconocería él mismo, fue «más allá de los límites del futurismo»[31]. «El arte no tiene sentido bajo el mando del sentido común», aseguraba. En 1922 no consiguió emigrar a Francia para reunirse con su mujer y su hija, que habían logrado llegar a ese país antes de que dejara de emitir visados a los ciudadanos soviéticos. La frase «Beber vino después de las once de la noche en soledad» se inspiró muy probablemente en la idea de la separación de los seres queridos[32]. En Tiflis, Teréntiev publicó dos libros de versos, *El silbato de los querubines*
p. 184 y *Hecho* (1919). Su obra poética apareció también en el libro de Kruchónij *La obesidad de las rosas* (1918). Después de instalarse en Petrogrado, Teréntiev entabló una estrecha amistad con Malévich, Mijaíl Matiushin, Vladímir Tatlin, Pavel Mansúrov y Pavel Filónov. En 1924 empezó a trabajar como director escénico y montó tanto sus propias obras como las de otros dramaturgos; por ejemplo, *Foxtrot*, *El nudo*, *John Reed* y también *El inspector del Gobierno* de Nikolái Gógol. Se consideraba discípulo de Meyerhold. Su interés por el dadaísmo empezó a manifestarse cuando aún estaba en Tiflis,
p. 185 en sus obras *A. Kruchónij el Magnífico* (1919), *17 instrumentos sin sentido* (1919) y *Un breve tratado sobre la indecencia absoluta* (1920). Teréntiev siguió escribiéndose con Zdanévich, y su tragedia *Iordano Bruno* se conserva en una carta que le envió en 1924. Para ilustrar las aspiraciones dadaístas de Teréntiev deberían bastar unos pocos pasajes de su libro *17 instrumentos sin sentido*:

31. Ígor Teréntiev. a Mijaíl Karpóvich, 8 de abril de 1919, en Serguéi Kudriávtsev (ed.), *Moi pojorony. Stijí. Pismá. Slédstvennye pokazania. Dokumenty*, Moscú, Gileia, 1993, p. 23.

32. La mujer y la hija de Teréntiev volvieron a Rusia a finales de los años veinte.

33. Teréntiev, *17 erundovyj orudi*, Tiflis, 41°, 1919, s.p. Ígor Teréntiev fue detenido en mayo de 1937 y ejecutado tres semanas después.

34. En este volumen se publican extractos del artículo, pp. 310-313.

35. Roman Jakobson y Kristina Pomorska, *Raboty po poétike*, Moscú, Progress, 1987, p. 7. En 1949, Iliá Zdanévich publicó en París *Poésie de mots inconnus*, que incluía la poesía de Jlébnikov junto con obras de dadaístas como Tzara, Georges Ribemont-Dessaignes, Kurt Schwitters y Raoul Hausmann.

36. Íd.

Los pedazos de sueños van bien para remendar
La cebra galopa Ve a estudiar Aquí tienes ejercicios
Reescribir, releer, rescindir, retirar, reciclar, recuperar y retirarse[33].

En 1921, Roman Jakobson publicó un artículo sobre el dadá en la revista *Véstnik teatra* [El Mensajero del Teatro][34]. En sus diálogos con Kristina Pomorska, aparecidos en ruso en sus *Escritos sobre poética*, recuerda «los hechos de 1912, cuando [...] la poesía rusa de vanguardia empezó a desplegarse y apareció toda una serie de revelaciones de creación de palabras del gran poeta ruso [...] Jlébnikov [...] que me fascinaron para siempre»[35]. En el mismo texto, Jakobson llama a Kruchónij «innovador e inteligente compañero de armas de Jlébnikov»[36]. En realidad, no se trataba de inteligencia innovadora, sino de pragmatismo, así como del rechazo a la tendencia simbolista a tratar el texto del Otro como a una «mujer hermosa», incluidos sus propios poemas y obras teóricas. En un poema dedicado a Kruchónij en 1921, Jlébnikov crea un retrato psicológico más complejo de su «inteligente cómplice»:

Kruchónij
Pequeña aparición de aire londinense,
todavía un crío a los treinta, por mucho cuello de pajarita que lleves,
animado, nervioso y dinámico.
Mantienes esa terminación siberiana, esa «chónij»,
encadenada a tu nombre como un reo a un montón de piedras.
Tomas las ideas ajenas y las repites hasta dejarlas sin vida.
Esa cara de «inglés»...
o quizá de contable en prácticas
cansado de sus libros.
Hábil revisor de textos escandalosos,
perezoso, sin afeitar y chapucero,
pero con ojos de muchacha
llenos de ternura, a veces.
Tremendo chismoso, astuto a más no poder,
amante de las humillaciones personales.
¡Ay, escritor fascinante,
doble negativo de Burliuk!

4. Los nadistas y el nadismo

Los nadistas y el grupo OBERIU fueron dos ramas del dadaísmo ruso. El grupo OBERIU estaba en dos o incluso tres esferas: dadaísmo, surrealismo y sinsentido (absurdismo). Los nadistas [*nichevokí*] eran algo completamente distinto. «Los nadistas son el dadá de Occidente», proclamaban, planteando lemas como «Escupimos en la humanidad» o «Todo tiene su inicio en la nada»[37]. La palabra «nada» se utilizaba como respuesta universal a todas las preguntas: ¿quién?, ¿qué?, ¿cómo?, ¿cuándo?, ¿dónde?, ¿por qué?, ¿para qué?, ¿para quién?, ¿por qué
p. 191 motivo? El nadismo [*nichevochestvo*] encontró su capital en Rostov del Don, y los nadistas publicaron sus poemas, textos y manifiestos en una revista autoproducida, *Sobachiy yashchik*
p. 299 [La Caja del Perro][38]. Las decisiones estratégicas eran responsabilidad de la Oficina Creativa de los Nadistas [TvorNichBuro]. Sin embargo, su actividad no duraría mucho. La asociación nadista, que incluía a Borís Zimenkov, Susanna Mar, Yelena Nikolaeva, Riúrik Rok, Serguéi Sadíkov y Oleg Erberg, solamente se mantuvo de 1920 a 1922. En «Decreto sobre la pintura», Zimenkov escribe: «Toda obra de arte que se exprese fuera de las leyes estéticas de la correlación pero demuestre directamente con su forma y contenido la posesión por parte del artista de un sendero espiritual se considerará permitida hasta próximo aviso»[39]. En «Decreto sobre los nadistas de la poesía», declara: «La crisis está en nosotros, en nuestro espíritu» y añade:

La Nada: el propósito de la eternidad = la Nada.
En consecuencia:
En la poesía no hay nada; solo nadistas.
La vida se dirige a la consecución de nuestros lemas:

37. Los nadistas, «Decreto sobre los nadistas de la poesía», [pp. 295-297 de este volumen].

38. Íd.

39. Íd.

Anónimo
Octavillas del grupo
de los nadistas, c. 1924

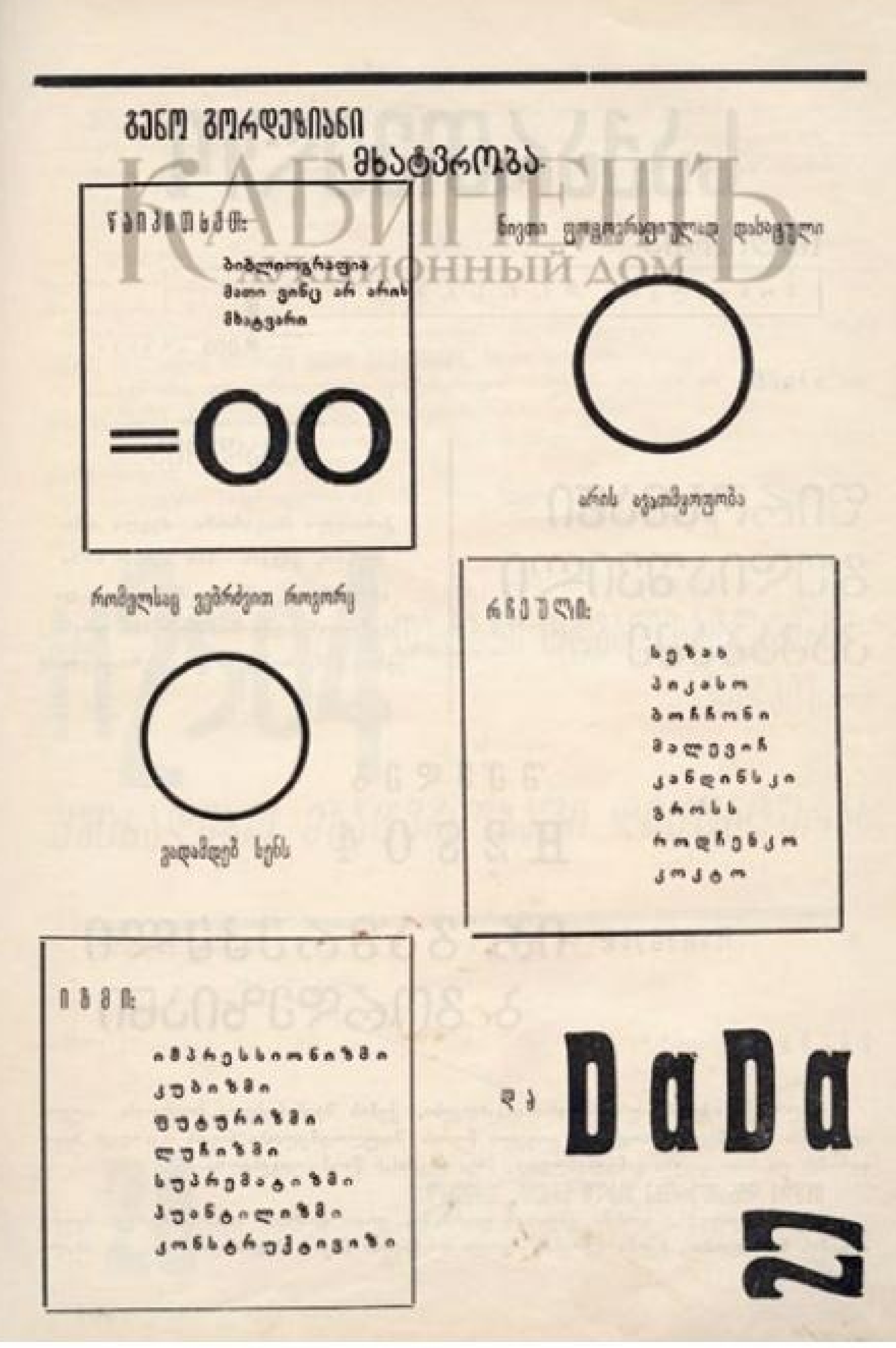
КАК У ВАС ДЕЛА? — НИЧЕГО
ЧТО НОВОГО? — НИЧЕГО
КАК ПОЖИВАЕТЕ?— НИЧЕГО
Что вы сделали для ЮГОЛЕФА НИЧЕГО
АХ! КАК МНОГО СРЕДИ ВАС НИЧЕВОКОВ
Все мы немножечко НИЧЕВОКИ
Каждый по своему — НИЧЕВОК

Р. О. П. № 5639. Тип. „Известия" им. т. Зиновьева.





Kiril Zdanévich y Grupo H2SO4
Portada de la revista *Literatura y lo Demás*, nº 1, Tiflis, 1924



Irakli Gamrekeli, Beno Gordeziani, Grupo H2SO4
Ilustraciones para la revista *H2SO4*, Tiflis, nº 1, 1924

40. Íd.

41. Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness. An Essay in Phenomenological Ontology*, Hazel E. Barnes (trad.), Nueva York, Citadel Press, 2001, p. 44 [Trad. cast., *El ser y la nada*, Juan Valmar (trad.), Barcelona, Altaya, 1993, p. 39].

42. El *Cuadrado negro* de Malévich posee la misma cualidad, aunque eso podría ser una percepción puramente subjetiva.

43. Véase Maria Granic-White, «The Theatrical Drive. The Unconscious Entering Consciousness», en Daniel Meyer-Dinkgräfe (ed.), *Consciousness, Theatre, Literature, and the Arts*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2012, pp. 311-319. Véase también Herbert Marcuse, *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud*, Boston, Beacon Press, 1955 [Trad. cast., *Eros y civilización*, Juan García Ponce (trad.), Barcelona, Ariel, 2010].

44. Se trata de una interpretación poco tradicional de «estar aquí» (*Dasein*, en Heidegger) en conjunción con el freudiano «*fort/da*» [«fuera/aquí»].

45. En la URSS, ostentaba el poder una forma grotesca de marxismo. Ahora lo ha sustituido un capitalismo igualmente grotesco.

¡No escribas nada!
¡No leas nada!
¡No digas nada!
¡No imprimas nada![40]

Adoptando la posición de Jean-Paul Sartre, podríamos conjeturar que nada es abstracción, dado que «se abstrae cuando se piensa como aislado aquello que no está hecho para existir aisladamente»[41]. Muchos estudiosos vinculan ese término con la novela de Sartre *La náusea*, escrita en 1938. Y, en efecto, aparece una sensación de «náusea» cuando alguien se acerca a un abismo o trata de asomarse a la nada, al vacío. La nada es hipnótica[42]. Su contemplación, si es que eso es posible, nos sumerge en un trance cuya panacea es «hacer una cosa de nada» (la objetualización de la nada o su cosificación imaginaria).

En su ensayo *Más allá del principio del placer* (1920), Freud concluye que la pulsión de muerte queda equilibrada por la libido mediante su participación mutua en el juego infantil «fort-da». Maria Granic-White defiende que uno de los mecanismos que garantizan la presencia legítima del inconsciente en las regiones de la conciencia es la «pulsión teatral», que desempeña un papel fundamental en la neutralización de la «pulsión de muerte» [*Todestrieb*] y en la batalla contra Tánatos en favor de Eros[43]. Para Heidegger, la existencia [*Dasein*] siempre está aquí [*da*], mientras que lo que está fuera [*fort*] es la nada[44]. Por consiguiente, el dadá puede interpretarse como un puerto franco (un espacio sin aduanas para el intercambio de ideas y preferencias entre *Dasein* y *Fortsein*)[45].

A finales de 1924, Mayakovski volvió de París con un ejemplar de *Los siete manifiestos del dadá* que le había dado Iliazd (firmado por Tzara). Los nadistas y el grupo OBERIU podrían haberlo conocido, si no gracias a Mayakovski (con quien no establecieron contacto hasta 1928 con motivo del proyecto fallido de publicación en *Novy LEF* [Nuevo LEF]), gracias a Malévich (con quien mantenían amistad) o Jakobson, que escribió sobre el dadaísmo en 1921 (posiblemente después de visitar la feria dadá de Berlín en 1920). Un año después, el poeta y bailarín Valentín Parnok llevó publicaciones dadaístas a Petrogrado (desde París). Más tarde se tradujeron para la revista *Sovreménniye západ* [El Occidente Contemporáneo] y se publicaron con una introducción de Abram Efros.

5. Dadá *à la russe* en París

Iliá Zdanévich
Cartel del *Baile transracional*, 1923

Naum Granovski
Cubierta del libro *Lidantiu el faro* de Iliá Zdanévich, París, 19231923

Doble página del libro *Lidantiu el faro* de Iliá Zdanévich, París, 1923

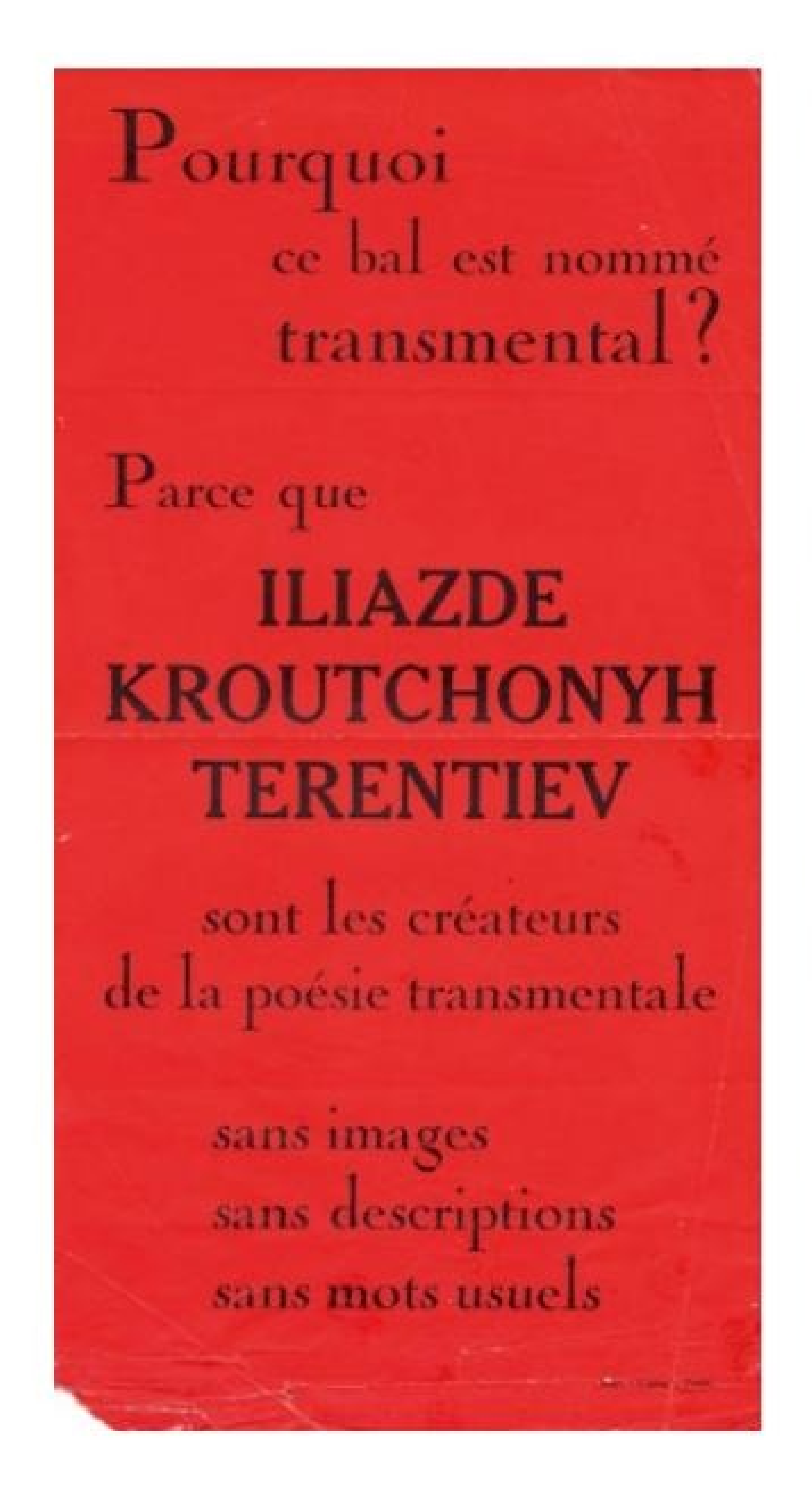
En una de sus notas de 1922, Jlébnikov describe a los dadaístas como seguidores de los futuristas rusos y propone incluir a Tzara y a Georges Ribemont-Dessaignes entre los «presidentes de la Tierra». Sin embargo, hay que recordar las palabras del filósofo René Descartes: «No quiero ni siquiera saber si antes de mí hubo otro hombre»[46]. Los dadaístas seguían esa máxima con frecuencia. De todos modos, Tzara negaba que el dadaísmo, el cubismo y el futurismo tuvieran un bagaje cultural común. En 1921, en el manifiesto «El dadá lo levanta todo», Tzara plantó cara al cabecilla de los futuristas italianos, diez años después que Jlébnikov y los demás *budetliane*, a quienes había escandalizado la afirmación de Marinetti (durante su viaje a Rusia de enero de 1914) de que la guerra era «la única higiene del mundo». El comentario de Tzara sobre el nacimiento de la «parábola del dadá», con la repetición de palabras y sonidos concretos (como «bum bum») refleja algo más que los experimentos lingüísticos de los transracionalistas[47]. En el libro *Crítica y clínica* (1993), Gilles Deleuze escribe (con un reconocimiento a Henri Bergson y la filosofía de la «vitalidad») que «el tartamudeo es la lengua del devenir»[48]. En ese caso, el discurso transracional de Jlébnikov, Kruchónij y Tufánov está «cortado por el mismo patrón».

La participación de Serguéi Sharshun e Iliazd en el ambiente dadá parisino y sus contactos amistosos con Tzara son incuestionables. No obstante, la concepción de Rusia como un imperio provincial (una especie de «coloso con pies de plomo») alcanzaba, hasta cierto punto, a los dadaístas rusos de París. Louis Aragon llamó a Iliazd, delante de Tzara, «una encarnación de

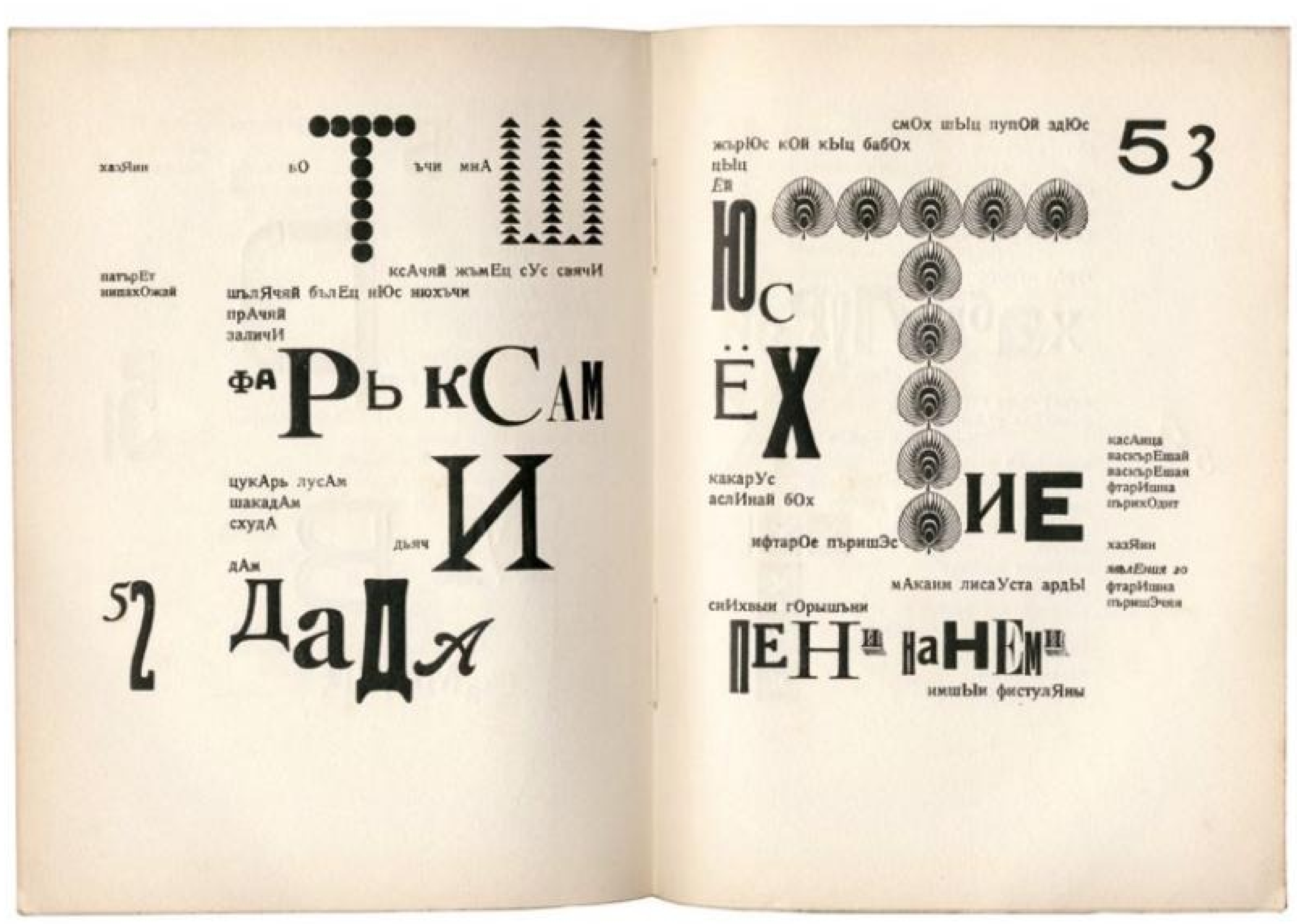
46. Serguéi Sharshun atribuye esta expresión a Descartes en su libro *Dada (Kompiliatssia)*, 1922.

47. Tzara, *7 maniféstov dadá*, óp. cit., p. 26.

48. Véase Margarita Tupitsyn, «Photography as a Remedy for Stammering», en *Borís Mijailov, Unfinished Dissertation*, Zúrich, Scalo, 1998, pp. 218-220.


Pourquoi
ce bal est nommé
transmental ?
Parce que
ILIAZDE
KROUTCHONYH
TERENTIEV
sont les créateurs
de la poésie transmentale
sans images
sans descriptions
sans mots usuels




52
дадА
53

la estupidez rusa»[49], lo que provocó carcajadas entre los presentes, algo a lo que podría contestarse con unos versos del propio Jlébnikov:

> ¡Ah, las risas, risueños...!
> Quienes reís con risas, quienes soltáis risotadas risueñamente...
> Sobrerreíd, enreíd, reidores, reidorcitos...
> ¡Ah, dejad de tomároslo a risa, risueños![50]

En Occidente, el dadá se situó como una maniobra política, social y estética en el escenario cultural, una maniobra determinada por la Primera Guerra Mundial y dirigida contra la élite, utilizando, además, los mismos lemas que también han resultado de enorme relevancia en el siglo XXI; esto es, la desegregación y la desmarginalización. En el período en el que el dadá logró situarse con un compromiso político en el escenario cultural de la Europa occidental, y hasta cierto punto en Rusia, los lemas *égalité* y *diversité* empezaron a hacerse realidad a toda velocidad. Los dadaístas de Zúrich y París eran buenos poetas, de modo que los llamamientos y las declaraciones que realizaban (igual que la poesía de «partido» de Mayakovski) tenían efecto en el público. El significante es el prepucio del significado, como señaló un pediatra. Todo lo que no encajaba en la definición de protodadá tenía que negarse y ridiculizarse. Sea como fuere, la «palabra hecha a sí misma» y el «sonido hecho a sí mismo» de Jlébnikov se diferencian sustancialmente del léxico teatral-politizado de los dadaístas[51]. Al fin y al cabo, por mucho que un *budetlianin* sea en cierto modo un protodadaísta, la abolición victoriosa del pasado no es plato de su gusto.

Los sentimientos despertados por la cultura proletaria (como sustituta de la burguesa) reflejan el principio de la organización del caos en hilos coherentes. Algunos miembros del ala principal del dadaísmo recibieron con los brazos abiertos «la lucha del proletariado», que consideraban un instrumento para desconvencionalizar la cultura burguesa, sus valores y sus estereotipos morales. El dadaísta alemán George Grosz decía de sí mismo y de sus adláteres que eran seguidores de «un nihilismo total y puro» cuyo símbolo era «la nada, el vacío, el agujero». Todos ellos se opusieron a los intentos de «hacer cosa de la nada», de objetualizar (o cosificar) la nada, en especial teniendo en cuenta que «hacer cosa de la nada» era «enmascarar la negación sin suprimirla»[52]. Así, por ejemplo, Richard Huelsenbeck alentaba a adoptar una postura dadaísta incluso ante el propio dadá, deteniendo o desdeñando paroxismos de actitud «sistémica» hacia él. El dadaísmo es un motín anárquico contra todo y todos, incluido uno mismo; es decir, contra cualquier «dispositivo»

establecido en nuestra conciencia. La conexión entre ellos puede remontarse al poema temprano de Jlébnikov «El monstruo que vive en las alturas» (1908-1909):

> Monstruo arbóreo enorme, que cuelga
> en lo alto con una grupa de tamaño
> sorprendente,
> agarra a una muchacha que llevaba un
> balde de agua
> y que lo mira con ojos engatusadores.
> Engañada por un momento, es una manzana
> en las ramas de los brazos peludos de él.
> Monstruo enorme —bastante horrible,
> de hecho—, se echa hacia atrás y da un lametón.
> La vida tiene sus encantos[53].

Leonid Livak escribe: «Hasta 1924, la vida literaria de la colonia artística rusa en París tenía tres rasgos característicos: (1) la ausencia de actitudes antisoviéticas entre los organizadores y los miembros de grupos artísticos, (2) la gran popularidad en ese entorno de la vanguardia soviética de la literatura y las artes plásticas y (3) estrechos vínculos con el movimiento dadaísta francés, producto de la implicación en él de Serguéi Sharshun (Charchoune), Valentín Parnok y Serguéi Rómov (Romoff); sus esfuerzos por dar a conocer la estética dadá a los jóvenes exiliados recibieron el apoyo de Iliá Zdanévich, veterano de una vanguardia escandalosa, que llegó a París en noviembre de 1921»[54]. Sharshun, que había emigrado de Rusia en 1912, se hizo amigo de los autores y los trabajadores de la revista *Littérature*; su fuerza motriz, Tzara, había llegado a París en enero de 1920. La primera «temporada» dadaísta se tituló «El festival del dadá», y tras ella Sharshun decidió entrar en el grupo de Tzara[55]. Lo pusieron a trabajar de inmediato escribiendo «manifiestos». Uno de ellos (sin fecha) se ha conservado en el archivo de Tzara y dice: «El

49. Louis Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine (1922-1923)*, París, Digraphe, Mercure de France, 1994, pp. 122-123.

50. Fragmento de Velimir Jlébnikov, «Conjuración por la risa» (1908), en Ronald Vroom (ed.), *Collected Works of Velimir Jlébnikov*, vol. 3, *Selected Poems*, Paul Schmidt (trad.), Cambridge, MA, Harvard University Press, 1997, p. 30.

51. También puede buscarse el origen del reproche de Michael Fried a la teatralidad de los surrealistas en *Rrose Sélavy* y *Étant donnés* de Duchamp y en el dadá en general, del cual consideró (en su lecho de muerte) que el surrealismo (con su planteamiento teatral de los llamados *imagos*) era digno sucesor.

52. Sartre, óp. cit., p. 5 [p. 41 de la edición en castellano].

53. Jlébnikov, «Monster Living in the Heights»(1908-1909), en Vroom (ed.), óp. cit., p. 31.

54. Leonid Livak y Andrei Ustínov, *Literaturny avangard rússkogo Parizha. Istoria. Jronika. Antologuia. Dokumenty*, Moscú, OGI, 2014, p. 16.

55. El periodista y crítico Rómov y el poeta, traductor y bailarín Parnok participaron en los actos de la segunda «temporada dadá» en París (1921). El 13 de mayo de ese año, Sharshun y Rómov, junto con otros dadaístas, participaron en un juicio teatralizado contra la literatura burguesa.

arte, después de llenarse la tripa, [...] ha dado a luz al proletariado. [...] Rusia está infectada de precisión. Dirigid la vista a un cronómetro. Cortad el cerebro del farmacéutico. La mano llamará. El pie la perseguirá y la alcanzará»[56]. En 1921, Sharshun publicó un poema dadaísta, «La muchedumbre impasible», y Tzara no solo lo reimprimió, sino que empezó a utilizar el nombre del autor en varias proclamas. Jakobson consideraba que el apoyo al grupo de Tzara entre la diáspora rusa en París estaba influenciada por la proximidad del dadaísmo a la estética y a las aspiraciones anarquistas del futurismo ruso[57].

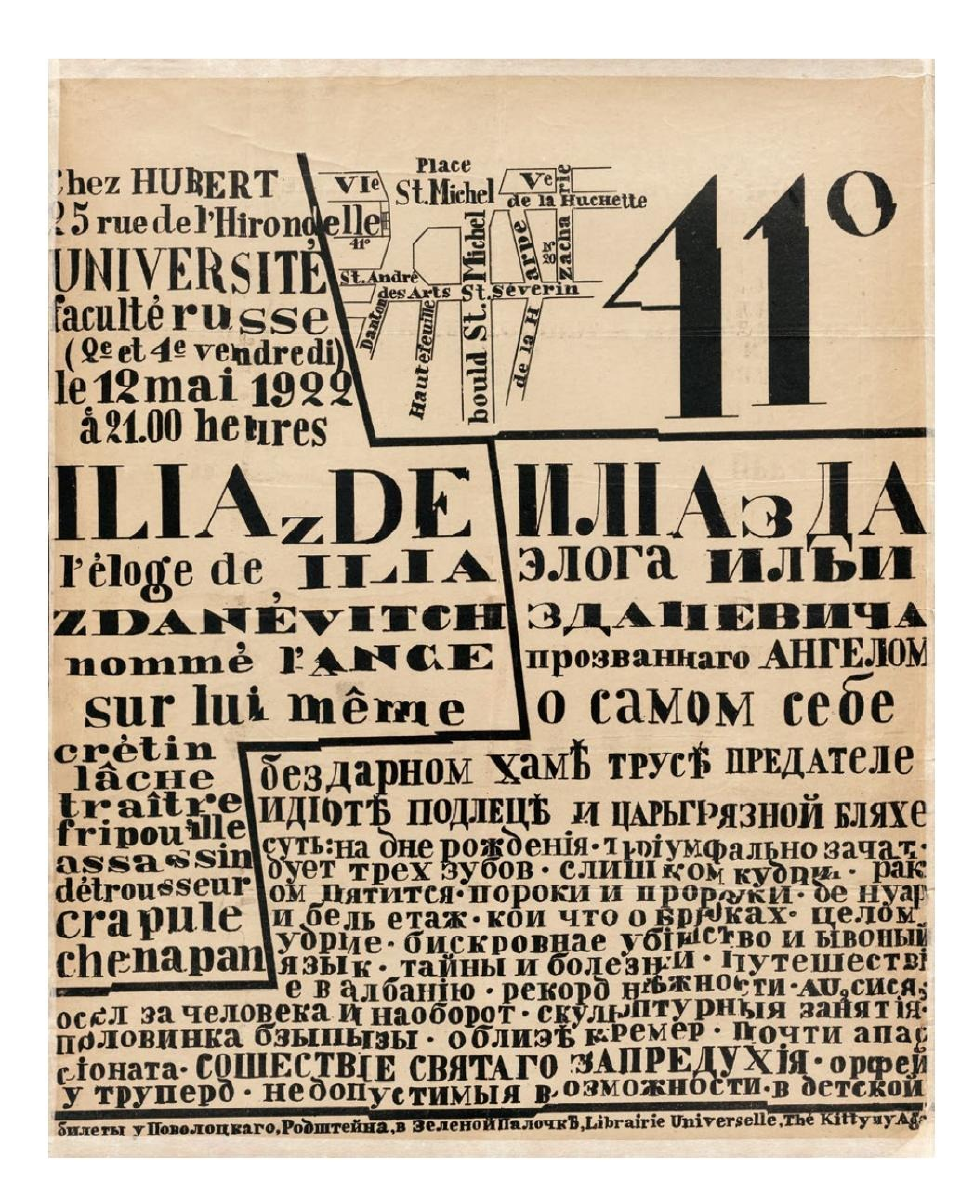
En la escandalosa «velada dadá» del 10 de junio de 1921 en la Galerie Montaigne, Parnok hizo una demostración de la poesía de la danza tumbado boca arriba. «Me pateo las costillas con la música perfecta», escribió más tarde en un poema sobre ese episodio. Livak señala que Sharshun, Rómov y Parnok se convirtieron en «los principales organizadores de los jóvenes exiliados» de la «tierra de los sóviets»[58], poetas y artistas que habían emigrado a Francia. Sin duda, Parnok, Rómov y Sharshun mantenían a sus colegas rusos al día sobre las actividades de la vanguardia francesa, también la «temporada dadá». Para Sharshun, los contactos con los dadaístas tenían sentido no solo en su capacidad de artista, sino también como escritor. Además de participar en exposiciones, pertenecía a las asociaciones de Montparnasse llamadas la Casa de los Poetas y Gatarapak, la primera de ellas fundada por Parnok y la segunda por Dovid Knut, y también al grupo de Rómov e Iliazd, Chérez [A Través], cuya génesis había empezado el 24 de noviembre de 1922 en un banquete organizado por Iliazd en honor de Mayakovski, que estaba de visita en París y tenía una vinculación directa con el inminente lanzamiento

Iliá Zdanévich
Cartel de la conferencia de Iliá Zdanévich "41°", París, 12 de mayo de 1922

56. Dosier Tzara, 847. Véase el manifiesto de Sharshun en Livak y Ustínov, óp. cit., p. 24.

57. Roman Jakobson, «Cartas de Occidente. Dadá» [pp. 310-313 de este volumen].

58. Livak y Ustínov, óp. cit., p. 37.


Chez HUBERT
25 rue de l'Hirondelle
UNIVERSITÉ
faculté russe
(2e et 4e vendredi)
le 12 mai 1922
à 21.00 heures
Place St. Michel
VIe
Ve
de la Huchette
41°
St. André des Arts
Danton
Hautefeuille
bould St. Michel
St. Séverin
de la Harpe
Zacharie
No 20
41°
ILIAZDE
l'éloge de ILIA
ZDANÉVITCH
nommé l'ANGE
sur lui même
crétin
lâche
traître
fripouille
assassin
détrousseur
crapule
chenapan
ИЛІАЗДА
элога ильи
здапевича
прозваннаго АНГЕЛОМ
о самом себе
бездарном хамѣ трусѣ предателе
идіотѣ подлецѣ и царьгрязной бляхе
суть: на дне рожденія · тріумфально зачат ·
бует трех зубов · слишком кудри · рак
ом пятится · пороки и пророки · де нуар
и бель етаж · кои что о брюках · целом
удрие · бискровнае убійство и бівоный
язык · тайны и болезни · путешестві
е в албанію · рекорд нежности · au сися
осел за человека и наоборот · скульптурныя занятія ·
половинка бзыпызы · облизѣ кремер · почти апас
сіоната · СОШЕСТВІЕ СВЯТАГО ЗАПРЕДУХІЯ · орфей
у труперд · недопустимыя возможности · в детской
билеты у Поволоцкаго, Родштейна, в Зеленой Палочкѣ, Librairie Universelle, The Kitty и у Ag

de *LEF* (enero de 1923), publicación con la que Chérez iba a mantener una estrecha colaboración. Además de Iliazd, Sharshun, Rómov, Parnok, Borís Poplavski, Vladímir Posner y Mark Talov, también estaban implicados en el grupo miembros de la vanguardia parisina (Paul Éluard, Ribemont-Dessaignes, Tzara y otros). Su *modus operandi* englobaba exposiciones de arte, debates abiertos y representaciones. La velada poética de Sharshun se celebró en el café Caméléon el 21 de diciembre de 1921. Él mismo se refirió a ella como «gorjeos líricos al estilo dadá» (Dada-lyr-can) e incluso escribió un breve opúsculo sobre el dadaísmo que más tarde se publicó en Alemania. Breton, Philippe Soupault y Man Ray participaron en el acto. En abril de 1921, Rómov organizó una «exposición de los 47» (una muestra colectiva de artistas rusos que tuvo éxito) en el café Le Parnasse.

En la Casa de los Poetas también estaba Poplavski, uno de los miembros más brillantes de la diáspora rusa en París. A principios y mediados de los años veinte, mantuvo contacto habitual con Iliazd y otros dadaístas, y a partir de 1929 sus obras se publicaron en las revistas *Chisla* [Números] y *Sovreménniye zapiski* [Notas Contemporáneas]. Fue autor de la antología *Dadafonía (1924-1927)*, que (según sus recopiladores) reunía «ejemplos asombrosos del dadá ruso»[59]. El siguiente fragmento pertenece al poema de Poplavski «Piedad para Europa»:

Europa, Europa,
tus jardines están atestados.
Ofelia lo lee en el periódico
en un taxi muy muy blanco,
y Hamlet en el tranvía sueña
con liberarse bajo las ruedas
con la sonrisa de un caracol
en un tránsito mortal[60].

59. Borís Poplavski, *Dadafonia. Neizvétnye stijotvorenia, 1924-1927*, Moscú, Gileia (ed. I. Zhelvákova y S. Kudriávtsev), 1999.

60. Publicado por primera vez en *Flagi*, París, Tchisla, 1931. Los últimos versos de este fragmento hacen referencia a la muerte del personaje de Berlioz, atropellado por un tranvía en la novela *El maestro y Margarita*, en la que Mijaíl Bulgákov estaba trabajando hacia esa época.

61. Livak y Ustínov, óp. cit., p. 37.

62. Rómov fue detenido en 1936 y ejecutado en 1939.

63. Serguéi Rómov, «Ot dadá k siurrealizmu», en *Véstnik inostrannoi literaturi*, nº 3, 1929, pp. 178-208.

64. Livak y Ustínov, óp. cit., p. 90.

65. Íd. La confesión de Iliazd refleja la actitud dominante en los círculos literarios y artísticos de habla rusa (de París), con la excepción de Dmitri Merezhkovski, Iván Bunin, Vladislav Jodásevich y otros escritores considerados «ortodoxos».

66. Alusión al himno prerrevolucionario ruso, *Dios salve al zar*. El artista Vagrich Bajchanian ideó esa frase para referirse a Tzara. La ironía se basa en la similitud (en la pronunciación rusa) entre *zar* y *Tzara*. El poeta Aleksandr Vvedenski, que la utilizaba en sus brindis, fue detenido porque sus acusadores no tenía ni idea de que probablemente se refería a Tzara, y no al zar.

Livak tenía razón al señalar: «La orientación hacia la mezcla de las artes (todismo) no fue ningún accidente. Lo mismo hicieron los dadaístas franceses al presentar a un público estupefacto espectáculos híbridos que contenían literatura, teatro, música, escultura, pintura, artes gráficas y danza. Así, Rómov, el crítico y periodista, trabaja 'fuera de su campo' al montar una exposición de artistas y escultores rusos; Poplavski y Sharshun se debaten entre la poesía y la pintura; Parnok se enorgullece de combinar literatura, danza y música jazz en su trabajo poético»[61]. De 1922 a 1923, Rómov publicó la revista literaria *Udar* [Golpe], en cuyo consejo editorial estaban Lunacharski e Iliá Ehrenburg. En 1928, regresó a la URSS[62]. Su ensayo «Del dadá al surrealismo», publicado en *Véstnik inostrannoi literaturi* [El Mensajero de la Literatura Extranjera], es una de las fuentes primarias más fiables[63].

El papel de Iliazd en el mundo parisino del dadá está lejos de cualquier duda. No obstante, él mismo reconoció que había sido incapaz de prever el giro de los acontecimientos y la culminación que, según sus palabras, «puso fin a muchas cosas»[64]. Esa culminación fue la s*oirée du Cœur à la Barbe* [velada del Corazón Barbudo], organizada por Rómov e Iliazd en el Théâtre Michel en julio de 1923. Se desató una reyerta (o un «combate cuerpo a cuerpo») entre seguidores de Breton (es decir, surrealistas) y defensores de Tzara, lo que supuso el final del dadá. El grupo ruso estaba del lado de Tzara. Al recordarlo más adelante, Iliazd reconoció: «El encontronazo del Corazón Barbudo demostró hasta qué punto nos engañábamos» al creer que la unión de las fuerzas izquierdistas en el arte tenía futuro[65].

6. «Dios salve al Tzara»[66]: el dadá y la estética de los funerales

El incidente de la velada del Corazón Barbudo no impidió que Breton y Tzara hicieran las paces, aunque no de inmediato, sino siete años después bajo la bandera del surrealismo. Todas las banderas tienen un anverso y un reverso. La estética de los funerales y el trance melancólico son parte inalienable el arte moderno, pero ahora, en contraste con el dadá, las prácticas artísticas y las funciones orientadas hacia la muerte corren el riesgo de convertirse en un maratón que genere más y más ciclos nuevos y



Álbum de Iván Puni
Tristan Tzara (izquierda) con
dos desconocidos, c. 1922



Serguéi Sharshun
Tristan Tzara, c. 1921-1922

repeticiones, hasta que el formato funerario y nuestra actitud frente a él «se conviertan en forma»[67]. Los servicios funerarios y el mundo del arte vinculado a ellos crean un entorno adecuado repleto de objetos artísticos al estilo de Marcel Proust o Walter Benjamin; es decir, dirigidos hacia el «tiempo perdido» melancólico y al mismo tiempo hacia delante, pero dando la espalda al pasado, por así decirlo (si tenemos en cuenta la «visión de la nuca»). Ese es el contexto funerario y el terreno en el que florecerá abundantemente la nueva estética. Y con eso me refiero a algo que florece «ya y siempre» y, en cierto sentido, no depende de la temporalidad.

En el espacio cultural, el dadaísmo es una especie de impulso mortal, y en ese sentido no

67. Alusión a la exposición de Harald Szeemann *When Attitudes Become Form*, Berna, Kunsthalle, 1969.

deja de tener su atractivo, sobre todo cuando se combina con el «impulso teatral» que equilibra la relación entre Eros y Tánatos. Y, de ser así, la teatralidad en dosis moderadas sigue siendo necesaria para las artes visuales, al menos para que «parezcan» vivas. Eso podría haber entrado ya a formar parte del paisaje moderno, sobre todo desde que en la posguerra se manifestó la nostalgia del dadaísmo. En respuesta a la pregunta «¿Qué ejercicios de la función simbólica deberían ser la atracción principal, los verbales-auditivos o los visuales?», quiero señalar que, dado que nuestra consciencia oscila constantemente entre *ver el habla* y *escuchar la mirada*, la insistencia en su segregación es osada. Sin embargo, su poder sobre nuestras vidas y la apropiación del «capital» que acumulan crean motivos para la «expropiación de los expropiadores».

Son de especial interés las situaciones en las que resultan adecuados no los medios, sino los códigos. La recopilación de las obras en prosa de Jlébnikov incluye un capítulo titulado «Que sobre la lápida» (1904) que dice: «Estas son cantidades con cuya alteración el azul de la campánula, [...] después de pasar por rupturas que los humanos desconocemos, se transformará en el sonido del canto de un cuco o del lloro de un niño, será ese sonido. Al mismo tiempo, cambiando continuamente, formará una especie de multiplicidad de hilera única la totalidad de cuyos puntos, excepto los cercanos al primero y al último, permanecerán en el reino de las sensaciones incognoscibles, como si fueran de otro mundo»[68]. Nadie que haya leído *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1980), de Deleuze y Félix Guattari, puede dejar de ver en las palabras de Jlébnikov una analogía con el rizoma, es decir, la producción sin filiación, identificación, imitaciones o tendencias regresivas-progresivas[69]. El hecho de que la campánula y el cuco se conviertan en una avispa y una orquídea en Deleuze y Guattari no cambia nada.

La histórica exposición *DADA* de la National Gallery de Washington D. C., organizada conjuntamente con el MoMA y el Centre Pompidou de París (2005-2006), merece también atención. Lo más sorprendente (aparte de la excelente cantidad de las obras presentadas) fue la «parcialidad» de la negación: desenamorados del arte, los dadaístas siguieron cautivados por el imperativo creativo, o la creatividad. Las fórmulas «El dadá no es nada» y «*Creo ergo sum*» no parecen contradecirse en absoluto, sobre todo teniendo en cuenta que el efecto dadaísta puede lograrse con independencia del «método de trabajo».

Tiene cierto interés la vinculación entre dadá y utopía. Pensemos en Ernst Bloch, quien en conversación con Theodor W. Adorno describió la utopía como un proyecto que debía completar la creación de un mundo

incompleto[70]. O crearlo «al revés», que era en realidad el principal objetivo establecido por el dadaísmo, su fin último. En sus memorias, el musicólogo Leonid Sabanéyev señala que, ya en 1912, Aleksandr Scriabin había teorizado sobre las pausas en la música y hablado de la naturaleza «mágica» de ese «vacío». «No es imposible que algún día llegue el turno de la música del silencio absoluto», predijo Scriabin[71]. Es poco probable que John Cage conociera el libro de Sabanéyev; no obstante, su *4´ 33˝* y su *Waiting* (1952) suponen la puesta en práctica de las mismas ideas[72].

La reaparición del antiarte en las prácticas visuales de los artistas se manifestó en la cultura de posguerra de los años cincuenta y sesenta, primero en los juegos lingüísticos de los absurdistas y luego en la Internacional Situacionista (Debord y otros), si bien se trataba meramente de episódicas «victorias del sinsentido frente al surrealismo». Una vez entraron en escena el minimalismo y el conceptualismo, las formas de contacto con la nada se institucionalizaron. Cage pudo «resucitar» a Marcel Duchamp, al que muchos habían olvidado, y juntos, aunando esfuerzos, lograron influir en la nueva generación de neodadaístas unidos (por George Maciunas) en el grupo Fluxus[73]. Para poner los puntos sobre las íes, voy a acabar mencionando el frívolo retrato de Iósif Stalin pintado por Pablo Picasso a petición de Aragon en 1953. Al publicarse en un periódico provocó un escándalo que habría despertado la envidia del mismísimo Tzara.

68. Jlébnikov, *Proza*, Moscú, Sovreménnik, 1990.

69. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *A Thousand Plateaus* (1980), Brian Massumi (trad.), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987 [Trad. cast., *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceta (trads.), Valencia, Pre-Textos, 1988].

70. Bloch y Adorno defienden: «La función esencial de la utopía es una crítica de lo que está presente» (Bloch) y «La utopía reside en esencia en la negación decidida de lo que sencillamente es» (Adorno). Ernst Bloch y Theodor W. Adorno, «Something's Missing», en *The Utopian Function of Art and Literature. Selected Essays by Ernst Bloch*, Jack Zipes y Frank Mecklenburg (trads.), Cambridge (Mass.), MIT Press, 1988, p. 12.

71. Leonid Sabanéyev, *Skriabin*, Moscú, Gosudárstvennoie izdátelstvo, 1923.

72. Mucho antes de Cage, Malévich tuvo la oportunidad de «alcanzar» la nada con sus cuadros en blanco y negro. Gracias a esas obras, la nada finalmente llegó a la categoría de contexto y dejó de ser un mero subtexto del espacio cultural.

73. En 1981 entablé amistad con Jean Brown, la coleccionista de arte dadá y Fluxus. Vivía en Springfield, Massachusetts, donde Margarita Tupitsyn y yo la visitamos para ver su colección y compartir información sobre el arte ruso contemporáneo, incluido el conceptualismo y el Apt Art (proyectos de arte colectivo en Moscú, 1982-1984). Jean fue la primera en subrayar su afinidad con Fluxus, movimiento que consideraba heredero de dadá. En 1982, Jean nos dio una copia de las memorias de Leokadia Maciunas, la madre de George Maciunas, que estaban escritas en su lengua materna, el ruso. Años más tarde, publicamos esta obra en el número 8 de la revista de San Petersburgo *Kabinet* (1994). En 1997, este texto fue publicado en inglés bajo los auspicios del Stedelijk Museum de Ámsterdam. Véase Leokadia Maciunas, «My Son», en Victor Mazin y Olesia Turkina (eds.), *Kabinet: an Anthology*, con una posdata de Margarita y Victor Tupitsyn, Ámsterdam, Stedelijk Museum, 1997, pp. 149-166.

EL HUMOR COMO PARODIA, EXCENTRICISMO Y SÁTIRA EN EL CINE SOVIÉTICO POSTERIOR A LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

Natasha Kurchanova

Varvara Stepánova
Portada de la revista *Cine-foto*, nº 3, 1922

Цена 75 руб.

КИНО-ФОТ № 3







КИНО-ТЕХН
Ю-IОРК
Смонтировано Львом
Кулешовым

Taller de Lev Kuleshov
Borís Bárnet, Valentina Lopátina, Vladímir Fogel, Aleksandra Jojlova, Piotr Galádzhev (de izquierda a derecha), 1923

Lev Kuleshov
Diseño para la revista *Cine-foto*, nº 1, 1922

«La ejecución del arte se basa en el espíritu de la alegría», escribió Víktor Shklovski, influyente crítico del cine soviético emergente y figura destacada del círculo formalista ruso[1]. Aunque esa afirmación hacía referencia explícita al director soviético Serguéi Eisenstein, por entonces ya famoso, el pensamiento de Shklovski puede aplicarse a la mayor parte del arte vanguardista ruso. En este texto se analizan manifestaciones explícitas de ese espíritu de la alegría en las obras de Eisenstein, Lev Kuleshov y otros cineastas destacados de la Rusia bolchevique, como los fundadores de la Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS), Leonid Trauberg y Grigori Kózintsev, quienes realizaron sus primeras películas durante el período abarcado por la presente exposición. Dado que la muestra estudia los vínculos entre el dadá y el arte ruso de la época, esas cintas sirven de base de investigación de las contracorrientes que pudieran haber alcanzado a los directores soviéticos de la primera hornada en su búsqueda de un nuevo lenguaje cinematográfico. Al fin y al cabo, muchos artistas y críticos rusos visitaron Berlín a principios de los años veinte, cuando el movimiento dadá estaba ganando impulso en esa ciudad. Shklovski vivió allí de 1922 a 1923, y podría haber estado al tanto de la existencia del dadá gracias a su amigo Iván Puni, al que conocía de Rusia, ya que era próximo al círculo de *Der Sturm*[2]. Se excluye manifiestamente a Dziga Vértov, el famoso creador del fascinante noticiario documental *Kino-pravda* [Cine-verdad], canonizado como el primer ejemplo de constructivismo en el cine[3]. A pesar de que un aparente espíritu de la alegría impregna la producción de Vértov, Shklovski la criticó en la época por la resistencia del director a introducir elementos de construcción argumental en sus películas, lo que se correspondía con la falta de indicios de conflicto psicológico en sus obras[4]. Al crear sus

p. 137

1. Víktor Shklovski, «Eisenstein» (1927), en *Za sórok let: statí o kinó*, Moscú, Iskusstvo, 1965 p. 74. Me gustaría dar las gracias a Margarita Tupitsyn, Stuart Liebman y Naum Kleiman por su ayuda y su asesoramiento en la redacción de este texto.

2. Shklovski escribió sobre Puni en *Zoo or Letters not about Love*, Richard Sheldon (trad. y ed.), Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1971, pp. 55-58.

3. Dziga Vértov, Elizaveta Svilova y Mijaíl Kaufman produjeron *Kino-pravda* durante toda la década de 1920. El trío hizo veintitrés entregas del noticiario cinematográfico, la primera de las cuales se proyectó el 21 de mayo de 1922. Véase Jay Leyda, *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*, Nueva York, Collier Books, 1973, p. 161.

4. Shklovski, «Vértov», en *Za sórok let*, óp. cit., pp. 70-73.

propias versiones del lenguaje cinematográfico, Eisenstein, Kuleshov y la FEKS mantuvieron la esencia de la construcción argumental mediante el empleo generalizado de variantes específicas del humor, como la parodia, el excentricismo y la sátira, lo cual resultaba más aceptable para Shklovski como expresión del arte cinematográfico[5].

En un contexto más amplio del desarrollo de la industria cinematográfica en Rusia, la vanguardia tuvo que competir con la popularidad de las cintas comerciales rodadas en el extranjero, en particular en Hollywood. La Revolución Rusa y el concomitante final de la Primera Guerra Mundial marcaron el inicio de un período de intenso crecimiento de la industria fílmica soviética. Los bolcheviques comprendieron el enorme potencial del nuevo medio de expresión artística, apto para la propaganda, el espectáculo y en última instancia el control de las masas, y emitieron decretos para respaldarlo. Entre octubre de 1917 y la muerte de Lenin en 1924, el gobierno bolchevique nacionalizó la industria cinematográfica, fundó escuelas de cine y creó una rudimentaria red de producción y distribución de películas extranjeras y soviéticas[6]. Esa etapa coincidió con el auge del constructivismo y el suprematismo en Rusia y del movimiento dadá en Occidente. Mientras que la influencia del primero en el arte occidental se ha investigado ampliamente, teniendo en cuenta el gran interés que demostraron algunos artistas occidentales (como George Grosz, John Heartfield y Hans Richter) por Vladímir Tatlin y Kazimir Malévich, por ejemplo, el primer intento de analizar los avances del dadá en Rusia es reciente[7]. Y los resultados de esa investigación no parecen concluyentes. En aquel momento, Rusia era una fuerza emergente que servía de inspiración, lo que intrigó a la vanguardia occidental y cautivó su imaginación. Sin embargo, esa fascinación solo funcionaba de lejos. En un análisis más detallado, los rusos, en un principio reverenciados, desilusionaron a los occidentales[8]. Hubo una reacción parecida en el sentido contrario: para los rusos, los logros artísticos admirables que procedían de Occidente parecían con frecuencia una especie de subterfugio[9].

En el terreno de la interpretación, incluidos el teatro y el cine, surgió una dinámica similar de atracción y repulsión mutuas que se oponía a una relación de afinidad en función del grado de «crítica radical, negación nihilista y abstracción estética»[10]. Exploraciones en apariencia parecidas de «estrategias, condiciones de formación y empleo de lenguajes literarios y artísticos y de significado en un nivel [...] paradigmático [...] y sintagmático», comparadas con frecuencia con una actitud infantil e ingenua ante el mundo rivalizaban con diferencias fundamentales en los contextos en los que trabajaban los artistas[11]. Cuando Hugo Ball, Emmy Hennings o

Tristan Tzara cantaban, tocaban instrumentos musicales, recitaban poesía o se vestían con atuendos disparatados en el Cabaret Voltaire de Zúrich poco después del estallido de la Primera Guerra Mundial, se oponían a la cultura capitalista dominante provocándola, con lo que ponían cierta distancia ante la violencia y el filisteísmo del mundo exterior[12]. No obstante, y dado que no podían evadirse de esa cultura, su humor tendía a una variante burlona, la ironía. La protesta de los artistas dadá era en gran medida irónica en el sentido de que ridiculizaba y ensalzaba al mismo tiempo a los artistas como representantes de la cultura capitalista que se rebelaban contra su agresión. Si bien la llegada de la nueva política económica en 1922 puso fin al dominio sin restricciones de la euforia ideológica de Vértov, en la Rusia soviética los artistas y los cineastas inventaron otros mecanismos para promover la cultura dominante proletaria y campesina soviética, burlándose solo de los elementos extrínsecos a ella, como los burgueses, los *kulaks* o los extranjeros ignorantes. En aquel momento, los artistas soviéticos no formaban parte de la cultura que despreciaban, sino que, por el contrario, estaban construyendo otra que pudiera sustentarse y admirarse. En lugar de a la ironía, recurrían a la parodia, el excentricismo y la sátira para reírse del enemigo común, el burgués inculto[13].

5. Víktor Shklovski, «Kudá shagáiet Dziga Vértov?» [¿Hacia dónde va Dziga Vértov?], en Serguéi Ushakin (ed.), *Antologia russkogo formalizma*, Moscú-Ekaterimburgo, Kabinetnyi Uchenyi, 2016, vol. 1, p. 247. Sobre Shklovski y el desarrollo de sus teorías, véase también Iliá Kalinin, «Víktor Shklovski kak priom», en ibíd., pp. 63-106.

6. Gracias a un decreto firmado por Lenin el 7 de agosto de 1919. Véanse los detalles del proceso de nacionalización de la industria cinematográfica rusa por parte de los bolcheviques en Jr. Vance Kepley, «Soviet Cinema and State Control. Lenin's Nationalization Decree Reconsidered», *Journal of Film and Video*, vol. 42, nº 2, verano de 1990, pp. 3-14.

7. Tomáš Glanc, «Dadá ízdali», en «*Vy gniote, a pozhar nachalsia»: retseptsia dadaizma v Rossi* [«Mientras os pudrís, se ha declarado el incendio». La recepción del dadá en Rusia], Tomáš Glanc (ed.), Moscú, Museo Estatal Mayakovski, 2016, pp. 7-23. Véase también Margarita Tupitsyn, *Malevich and Film*, New Haven, Yale University Press, 2002, pp. 55-69, sobre las interrelaciones entre Malévich y Richter, así como Timothy Benson y Aleksandra Shatskij, «Malevich and Richter. An Indeterminate Encounter», *October*, nº 143, invierno de 2013, pp. 314-320.

8. Glanc, «Dadá ízdali», óp. cit., p. 10.

9. Ibíd., passim. Véase también Roman Jakobson, «Pis'má s západa. Dada», en este volumen pp. 310-313, y Serguéi Sharshun, «Dadaizm (kompiliatsia)», en ibíd., pp. 314-320.

10. Glanc, «Dadá ízdali», óp. cit., p. 8.

11. Ibíd.; y Grigori Bammel, «Dada Almanach», en Tomáš Glanc, *«Vy gniete, a pozhar nachalsia»*, óp. cit., p. 40.

12. Hans Richter, «Cabaret Voltaire. Its Members and Collaborators», en *Dada. Art and Anti-Art*, Londres, Thames & Hudson, 1965, p. 19.

13. Como han apuntado distintos autores, lo que determinó la diferencia de planteamiento de los artistas dadá y los rusos fue su relación con la realidad. En nombre de los dadaístas, Georges Ribemont-Dessaignes describió su actitud como «el rechazo a creer en la uniformidad de las cosas», lo que hacía añicos la idea de la causalidad lógica: «Uno más uno solo son dos cuando quieren» (Ribemont-Dessaignes, «Is Dada Dead?», en Glanc (ed.), *«Vy gniete, a pozhar nachalsia»*, óp. cit., p. 45). Por parte de los rusos, Abram Efros subrayó la diferencia entre la optimista *rechetvórchestvo* [creación de palabras] de Velimir Jlébnikov, basada en la tradición en vivo y con la revisitación de la lengua rusa como objetivo, y el *je-m'en-foutisme* nihilista de Tristan Tzara (Abram Efros, «Dada i dadaizm», en íbid, p. 83). Glanc explicaba la reticencia de los rusos a aceptar el dadá como algo propio por el hecho de que este negara «la categoría de verdad», lo cual les parecía inadecuado, ya que, a pesar de su aparente destrucción de la historia y la tradición, siempre regresaban a ellas, ya fuera con el pretexto de la verdad de la abstracción, la novedad o la realidad más allá de los sentidos (Glanc, «Dadá ízdali», óp. cit., p. 18).

p. 213

Serguéi Eisenstein
El diario de Glúmov, 1923

El diario de Glúmov (1923) fue la primera película de Eisenstein. La realizó a modo de añadido cinematográfico a su adaptación teatral de la comedia *Aun el más sabio se equivoca* de Nikolái Ostrovski, después de haber estudiado el oficio de la producción teatral con el legendario director Vsévolod Meyerhold. La función se montó en el teatro del Proletkult. En la época de formación de Eisenstein, Meyerhold elaboró su teoría de la biomecánica, que su aventajado alumno admiraba mucho. En contraste con la técnica de interpretación clásica, que exigía sentimientos y emociones «interiores» y casi imperceptibles, la biomecánica hacía hincapié en la pantomima teatral; es decir, en el movimiento físico del cuerpo del actor y sus expresiones faciales, que cada intérprete controlaba y ensayaba meticulosamente para cada personaje. De acuerdo con el sistema de la biomecánica de Meyerhold, la «psicología» de un personaje tenía que apreciarse con claridad en el aspecto físico del actor, de modo que pudiera transmitirse al espectador la «excitación» estética: «Todos los estados psicológicos están determinados por procesos psicológicos concretos. Al resolver correctamente la naturaleza de su estado de forma física, el intérprete alcanza el punto donde experimenta la excitación, que se comunica al espectador y lo induce a compartir la actuación. Esa excitación es la esencia misma del arte de un actor. A partir de una secuencia de posiciones físicas y situaciones surgen 'puntos de excitación' que se dotan de una emoción particular»[14]. Eisenstein tuvo la oportunidad de familiarizarse con esa técnica no solo en su aspecto teórico, sino también en el práctico. En 1922 asistió a varios ensayos de *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen en el teatro de Meyerhold y también ayudó a su maestro en el montaje de la obra de Aleksandr

14. Conferencia de Meyerhold sobre biodinámica, citada en Vladímir Fiódorov, «*Aktior búduschego*» [El actor del futuro], *Ermitazh*, nº 10, 1922.

15. Véase Serguéi Eisenstein, «Montage of Attractions for 'Enough Stupidity in Every Wiseman'», Daniel Gerould (trad.), *The Drama Review*, vol. 18, nº 1, marzo de 1974, p. 77. Disponible en línea: http://www.jstor.org/stable/1144865 [última consulta: 21 de diciembre de 2017].









p. 119 Sujovó-Kobylin *La muerte de Tarelkin*, con escenografía de Varvara Stepánova.

Después de dejar a Meyerhold y emprender su propio camino, Eisenstein incluyó la prominencia dada por su maestro a la expresión externa activa y al movimiento en su propia teoría de la interpretación, denominada «montaje de atracciones». En contra de la devoción de Meyerhold por el teatro como medio de expresión artística, la teoría de la acción eisensteiniana dio un giro marcadamente ideológico al pedir el derrocamiento de «los valores del pasado» y «la abolición de la propia institución del teatro como tal, para sustituirla por un lugar de espectáculo para logros teatrales o por un instrumento para mejorar el nivel de la instrucción de las masas en su vida cotidiana»[15]. Así pues, desde el primer momento de su carrera





Taller de Lev Kuleshov
Aleksandra Jojlova y Piotr Galádzhev, 1923

Aleksandr Ródchenko
Portada de la revista *Cine-foto*, nº 1, 1922

16. Ibíd., p. 78.

independiente la estética de Eisenstein tuvo un objetivo práctico: la movilización de las masas en apoyo a la causa bolchevique. Las «atracciones» que se desarrollaban en el escenario debían ser «cualquier aspecto agresivo del teatro; es decir, cualquier elemento del teatro que someta al espectador a un efecto sensual o psicológico, regulado experimentalmente y calculado matemáticamente para producir en él determinados choques emocionales que, ubicados en la secuencia adecuada con respecto a la totalidad de la producción, se conviertan en la única forma de permitir al espectador percibir el lado ideológico de lo que se demuestra: la conclusión ideológica última»[16].

En consecuencia, las veinticinco atracciones que conformaban el montaje de Eisenstein de la obra de Ostrovski iban de los soliloquios narrativos a los números de payasos músico-excéntricos, las escenas absurdas y el canto. *El diario de Glúmov* se proyectaba hacia el inicio de la representación; siguiendo a la primera atracción, en la que Glúmov (interpretado por el ayudante de Eisenstein en aquel entonces, Grigori Aleksandrov, que acabaría siendo un director destacado por derecho propio) presentaba al público la historia de su diario robado. Para Eisenstein, *El diario de Glúmov* era una parodia de una película de detectives estadounidense. La conforma una serie de viñetas que se alternan con rapidez y parecen conducir a la resolución de un misterio. En primer lugar vemos un coche que pasa al lado de un edificio con un arco monumental impresionante (remedo de la mansión de la famosa familia de comerciantes de Arseni Morozov en la calle Vozdvizhenka de Moscú) y a un hombre con sombrero de copa que baja de él de un salto, sin esperar a que se detenga. Sube las escaleras a la carrera, dándonos la espalda, se vuelve de repente y se detiene el tiempo suficiente para que nos percatemos de que una máscara negra le cubre los ojos. Gracias a una nota de Eisenstein sabemos que es Golutvin, «un hombre sin ocupación concreta» que va a robar el diario de un amigo para extorsionarlo. Con un gesto veloz, se quita el sombrero, nos saluda con la mano que lo sostiene y desaparece por debajo del arco. En la escena siguiente vemos a Glúmov, vestido de payaso, asomando la cabeza por un ojo de buey de una de las torres de la mansión. Grita en silencio, abriendo mucho la boca, y desaparece de la ventana. Entonces emerge en su lugar Golutvin con su sombrero de copa, agarra una cuerda situada oportunamente delante del ojo de buey y trepa por la decoración de la fachada hasta la azotea de la torre, rodeada de columnas coronadas con conos en espiral. Coloca el sombrero en uno de ellos y saluda con la mano. Glúmov reaparece en el ojo de buey, mira hacia arriba y ve el sombrero y luego un avión en el cielo. En el siguiente plano vemos una calle abarrotada, un automóvil en movimiento y al enmascarado Golutvin que aterriza en él (supuestamente

tras haber saltado del avión). Entonces tenemos un primer plano de sus manos, que despliegan un rollo de película, y su cara maquillada, que remeda una sonrisa seguida de un gesto de miedo. A continuación vemos una sucesión de personajes ataviados como payasos, algunos de ellos con vestidos y otra parafernalia femenina, como pechos prominentes. Gesticulan exageradamente y sonríen mucho. Glúmov se acerca a cada uno de ellos y, tratando de adaptarse a las exigencias de los distintos personajes, se transforma mediante una pirueta (un truco de acrobacia) seguida de un fundido (un truco de montaje) en algo que pueda gustarles: un castillo de naipes para su madre-payaso, un cañón para un general-payaso, un bebé para una payasa que hace de esposa de su pariente y a quien le gustan los jovencitos. En la última escena vemos la boda de Glúmov, en la que con gesto gracioso pero decidido dobla los dedos de una forma insultante que equivale, más o menos, al gesto de cerrar la mano dejando el dedo corazón rígido. Es el final que metafóricamente pone los puntos sobre las íes al transmitir el mensaje de los creadores sobre las historias de detectives estadounidenses. En la interpretación que hace Eisenstein de la obra de Ostrovski, el héroe es la misma persona que el malo, y la única forma de combatir el mal es la risa paródica.

Ese mismo espíritu de la alegría campaba a sus anchas en las producciones de la FEKS, fundada por Kózintsev y Trauberg en Petrogrado en 1921 para dar protagonismo «al excentricismo del teatro de variedades». Según su manifiesto, la FEKS se creó para animar el teatro con arte «hiperbólicamente tosco, abrumado, angustioso, manifiestamente utilitario, mecánicamente preciso, instantáneo y rápido», en el que la cumbre de la producción del actor sería un «truco» tomado del circo. Así, la función parecería «una

17. Grigori Kózintsev, Gueorgui Kryzhitski, Leonid Trauberg, Serguéi Yutkévich, *Ekstentrizm*, Petrogrado, Ekstsentropolis, 1922, pp. 3-4.

18. Víktor Shklovski, «O rozhdeni i zhizni Feksov» [sobre el nacimiento y la vida de FEKS], en *Za sórok let*, óp. cit., p. 92.

19. Yevgueni Grómov, «Lev Kuleshov», en *Lev Kuleshov. Selected Works. Fifty Years in Film*, Dmitri Agrachov y Nina Bélenkaia (trads.), Moscú, Raduga, 1997, p. 7.

acumulación de trucos» y el actor pasaría a ser una combinación de un «inventor-fabricador» y un «movimiento mecanizado» que no se dedicaría a «actuar», sino a «darse aires»; que no debería «imitar», sino «hacer muecas»; que no hablaría, sino que gritaría[17]. Shklovski atribuía a la FEKS influencia en la primera producción independiente de Eisenstein y en su teoría: «De todos modos, la teoría del montaje de atracciones (momentos cargados de significado) está vinculada a la teoría del excentricismo. Este se basa en una selección de momentos impresionantes y en su nueva conexión, que contraviene el automatismo. El excentricismo es la lucha con la naturaleza rutinaria de la vida, el rechazo a su percepción y la interpretación basada en la tradición»[18]. En 1924, Kózintsev y Trauberg dirigieron *Pojozhdenia Oktiabriny* [Las aventuras de Oktyabrina], con la que estrenaron en la pantalla su método excéntrico de actuación y de producción escénica. Al haberse perdido la película, tan solo podemos imaginarnos su excentricidad en acción a partir de los pocos fotogramas conservados. En uno de ellos aparece la protagonista en el umbral de una puerta donde vemos una inscripción misteriosa: «1.000.000 de rublos en mon[eda de] oro». Oktyabrina lleva su típica *budiónovka* y apunta decidida con un revólver a dos hombres que se encogen de miedo en la barandilla de una escalera. La escena encaja perfectamente en una película de aventuras, con una delimitación clara entre la buena Oktyabrina y los malos contrarrevolucionarios que intentan sustraer el dinero del colectivo bolchevique.

Al recordar su primera película con la perspectiva de un director reconocido, Eisenstein escribió irónicamente que *El diario de Glúmov* «no tenía nada que ver con el cine», y desdeñó su debut detrás de la cámara como un ejercicio de estudiante. La cinta se realizó dos años antes del estreno de *La huelga* y *El acorazado Potemkin*, que arrasaron en todo el mundo casi al instante y en las que los payasos, la farsa y las acrobacias dejaron paso a un patetismo ideológico omnipresente. Con independencia del comentario despectivo de Eisenstein, hay que destacar que *El diario de Glúmov* emplea distintas técnicas básicas de montaje, como los fundidos y la yuxtaposición de panorámicas y primeros planos. Puede que los conociera gracias a las películas y los textos de su colega Kuleshov, que, a pesar de tener solo un año menos que él, empezó su carrera cinematográfica mucho antes.

Cuando Aleksandr Janzhónkov, uno de los productores de cine prerrevolucionario más consolidados, contrató a Kuleshov como diseñador, este tenía diecisiete años[19]. En 1918, el joven dirigió su primera película en el estudio de Janzhónkov, *El proyecto del ingeniero Prait*. Después de dejar a Janzhónkov y entrar en el Departamento de Cine y Fotografía del



Varvara Stepánova
Portada de la revista
Cine-foto, nº 2, 1922

Comisariado Popular de Educación (el Narkomprós), Kuleshov dirigió noticiarios documentales en el frente militar y dio clases en la recién fundada Escuela Estatal de Cinematografía. Por aquel entonces elaboró conceptos clave de su teoría, entre ellos el famoso «efecto Kuleshov», con el que demostró que el montaje y la yuxtaposición de los planos determinaban el significado de una película. También organizó el Colectivo
p. 208 Kuleshov, formado por alumnos y colaboradores, entre ellos Borís Barnet, Vsévolod Pudovkin, Aleksandra Jojlova, Serguéi Komarov y Vladímir Fogel. La exposición incluye dos películas de esa etapa de la carrera de Kuleshov: *El sueño de Taras* (1919), un cortometraje de agitación dirigido por Yuri Jeliabujski en el que Kuleshov se encargó del montaje, y *Las extraordinarias aventuras de Mr. West en el país de los bolcheviques* (1924),

20. Lev Kuleshov, «The Banner of Cinematography» (1920), en ibíd., pp. 37-55.

21. Lev Kuleshov, «David Griffith and Charlie Chaplin» (1928), en Ronald Levaco (ed.), *Kuleshov on Film. Writings by Lev Kuleshov*, Berkeley, Los Ángeles y Londres, University of California Press, 1974, pp. 144-145.

22. Carta de Lev Kuleshov a Charles Chaplin (1924), en Lev Kuleshov, *Sobranie sochinenii v trioj tomaj*, vol. 1: *teoria, krítika, pedagóguika*, Moscú, Iskusstvo, 1987, pp. 418-420.

que se convertiría en un indicador de sus logros como director de cine innovador.

El sueño de Taras, con un total de once minutos de duración, es una bufonada protagonizada por un soldado del Ejército Rojo, un tal Taras, que se emborracha, se duerme y sueña con la época en la que servía en el ejército zarista, cuando se pasaba los días sometido a las humillaciones constantes de sus superiores, a trabajos forzados y a duros castigos. Se trata de la típica astracanada, llena de exageradas pantomimas faciales y gestuales de los personajes principales, interpretados por actores teatrales de formación clásica: el simplón Taras (Vladímir Riabsev), un sádico sargento mayor (Anatoli Nelidov) o un general celoso y vengativo (Dmitri pp. 220-221
Gundurov). Se rodó con motivo del primer aniversario del Ejército Rojo y transmitía un mensaje bastante rudimentario de superioridad de esas tropas frente a sus equivalentes zaristas en lo relativo al bienestar de sus soldados. En la cinta, Kuleshov se ocupó de la edición y prestó atención a los que denominaba «planos americanos» o a un uso apropiado del montaje, que hizo que la acción fuera adecuadamente cinematográfica, y no teatral, literaria ni pictórica[20]. Podemos apreciar fundidos sutiles, una alternancia magistral de planos medios y primeros planos, y un especial hincapié en las transiciones fluidas para transmitir la diferencia entre las realidades que vive Taras, la «auténtica» y la «soñada». Es interesante señalar que esta película recuerda por el tema y por los elementos de comedia bufonesca a las películas de Charlie Chaplin, en especial a *¡Armas al hombro!*, estrenada en 1918, un año antes de *El sueño de Taras*. Al igual que la cinta rusa, *¡Armas al hombro!* cuenta la historia de un soldado que al final resulta ser un sueño. Es posible que se proyectara en Moscú poco después de su estreno. Chaplin despertaba admiración en todas las capas de la sociedad rusa, incluidos los cineastas, entre quienes Kuleshov en particular dejó constancia por escrito. Para él, si el actor destacaba entre otros era por su extraordinaria capacidad para «proyectar el porte de una persona en distintos aspectos de su vida a través de su relación con las cosas, con los objetos», y no por «la representación elemental de la emoción comunicada facialmente»[21]. En 1924, el Colectivo Kuleshov incluso escribió una carta a Chaplin en la que lo llamaba su «maestro» por la forma en que lograba «delinear con precisión y claridad todos los movimientos y posturas del actor en conjunción con un montaje riguroso y armonioso» y le explicaba los principios de su trabajo, elaborado a partir del método del cineasta inglés[22].

Las extraordinarias aventuras de Mr. West en el país de los bolcheviques pp. 224-225
fue la primera cinta que hizo el Colectivo Kuleshov siguiendo ese método.





Difería de *El sueño de Taras* en el hecho de que recurría a una sátira más refinada, en lugar de a la bufonada. Fue también la primera cinta dirigida por Kuleshov con su colectivo y según los principios de su teoría. El argumento es bastante sencillo: John West, presidente de la Asociación Cristiana de Jóvenes (YMCA), llega a Moscú para pasar una temporada. Tiene una idea sesgada de los bolcheviques, a los que cree salvajes sucios y sanguinarios, según la propaganda de los medios de comunicación estadounidenses. Al poco de su llegada, lo engañan unos timadores que lo extorsionan explotando su miedo a los bolcheviques. Gracias a una serie de ardides hilarantes, estos consiguen estafar al ingenuo estadounidense una gran cantidad de dinero. Finalmente, la intervención de un bolchevique de verdad, representado por un benévolo comandante de la Checa, logra impedir ese robo despiadado. Al acabar la película, un Mr. West reconvertido promueve el bolchevismo con entusiasmo en una carta a su amada esposa.

Si bien el objetivo de la cinta era en realidad burlesco (ridiculizar a un estadounidense despistado por el simple hecho de ser extranjero), la forma de presentar la comedia se adaptó a las características del medio cinematográfico según la formulación de Kuleshov en sus escritos. En sus primeros textos sobre cine, que datan de 1917, ya defendía la singularidad del cine como medio artístico, una tesis que mantuvo en una serie de artículos sobre las funciones del diseñador, el guionista, el director de fotografía y el actor en el celuloide[23]. En concreto, el director de fotografía tenía que abandonar su monopolio de reproducción de la realidad en una película determinada en favor del montador, especialista en el arte del «ensamblaje» de distintos fragmentos filmados, lo que incluía la división de escenas concretas en elementos diferenciados y su hábil yuxtaposición,





23. Lev Kuleshov, «Zadachi Khudozhnika v Kinematografe» [El trabajo del artista en el cine] (1917), en ibíd., pp. 30-31; «Sobre el guion» (1917), ibíd., p. 34; «La esencia del arte cinematográfico» (1922), en ibíd., pp. 38-45; «Escenario, objeto y modelo» (1922), en ibíd., pp. 46-50.

Lev Kuleshov
El sueño de Taras, 1919

Varvara Stepánova
Charles Chaplin haciendo la voltereta, 1922

haciendo un esfuerzo para adaptar lo rodado a nuestra percepción y para lograr una transición armoniosa entre planos[24]. En cuanto al papel de los actores cinematográficos, Kuleshov lo redefinió por completo, afirmando: «Aunque el teatro es impensable sin actores, el cine no los necesita, [...] sino que requiere modelos en su lugar»[25]. Dado que el cine utiliza la realidad como material pero la transforma creativamente en una obra de arte, en ese medio es «inadecuado 'interpretar' un guion; lo que hay que hacer es colocar a los personajes en situaciones concretas, [...] de modo que el personaje se perciba no como un actor que interpreta un papel, sino como un modelo, un tipo genuino que encaja en el conjunto, y entonces pueden interpretarse los acontecimientos por los que pasa»[26]. En otras palabras, la única forma de que un actor de cine parezca auténtico en la pantalla es mostrar su individualidad genuina. Cualquier interpretación de papeles al estilo teatral se antojaría artificial y falsa.

De acuerdo con los principios de las obras del Colectivo Kuleshov señalados en su carta a Chaplin, esa demostración de individualidad requería una preparación rigurosa. Para los actores, eso quería decir la posesión del control completo de las expresiones faciales y gestuales en todo momento del rodaje y la conciencia de que una cámara captaba todos sus movimientos[27]. Podemos hacernos una buena idea de la formación de los actores en el taller de Kuleshov a partir de los requisitos necesarios para graduarse: «Al graduarse, un modelo debe cumplir los siguientes requisitos: 1) tener la capacidad de controlar los músculos del cuerpo y del rostro conscientemente y asimilar con prontitud las indicaciones plásticas del director; 2) tener la capacidad de resolver, sin ayuda, cualquier problema plástico planteado por el argumento

p. 214

24. Lev Kuleshov, «Montaje práctico y observaciones» (1922), en ibíd., pp. 41-45.

25. Lev Kuleshov, «Escenario, objeto y modelo», en ibíd., p. 47.

26. Íd.

27. Véase nota 22.

28. Lev Kuleshov, «Programa para el taller de cine. La preparación de los modelos» (1923), en *Sobranie sochinenii v trioj tomaj*, óp. cit., p. 95.

29. Shklovski, «O rozhdeni i zhizni Feksov», óp. cit., p. 82.

30. Víktor Shklovski, «O Dzhige Vértove» [Sobre Dziga Vértov], en Ushakin (ed.), *Antología*, óp. cit., pp. 251-252.

31. Víktor Shklovski, «Eisenstein» (1927), ibíd., pp. 74-87; p. 74.

32. Yuri Tyniánov, «O FEKS» [Sobre FEKS], en *Sovetski ekrán*, 2 de abril de 1929, p. 10. Citado en Richard Taylor e Ian Christie (eds.), *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939*, Londres y Nueva York, Routledge, 1988, pp. 257-258.

o por las indicaciones del director; [...] 4) tener buen conocimiento de los rasgos específicos de su rostro y su cuerpo en lo relativo a la fotogenia, en función de la luz y el movimiento de cada momento»[28]. En la práctica, eso se traducía en repetidos ensayos para afinar todos los movimientos y las expresiones de los actores y adaptarlos a las posibilidades técnicas de la filmación. Al ver *Mr. West* nos fascinan la rapidez de la acción, los cambios de escena y la precisión mecánica con la que los actores interpretan sus personajes. Jojlova, en particular, llama la atención con su figura angulosa, que dobla y desdobla con facilidad según un movimiento requerido o un flujo de acción, y su mímica facial, de riqueza incomparable.

Todas las películas analizadas anteriormente son comedias en las que se utilizan la parodia, el excentricismo y la sátira para hacer reír al público. A simple vista, parece extraordinario que en los albores del cine soviético la comedia pareciera ser la única alternativa al constructivismo fílmico de Vértov. En sus escritos, Shklovski se planteaba ese fenómeno y se preguntaba por qué «el excentricismo, filtrado por Eisenstein, la FEKS y en parte Meyerhold, fue lo que creó nuevos mecanismos para el arte en el período posterior a [la Revolución de] octubre», y no cualquier otra corriente[29]. En otro momento, comentó la importancia de la risa paródica en el desarrollo de la estética soviética, ya que contribuía a trasmitir «tensión en el campo social, creado por nuevos fenómenos»[30]. En ese sentido, observó: «Para crear su estilo heroico, Eisenstein tuvo que pasar por su montaje de atracciones excéntricas»[31]. Yuri Tyniánov, otro crítico formalista, amplió el pensamiento de Shklovski al plantear que «una 'comedia' elemental», en la que se «erguían» las «aventuras» de la FEKS, seguía teniendo «vestigios del cine como invención, elementos cinematográficos», que permitían «examinar, probar y manejar lo que los más deferentes pero menos inteligentes consideran un tabú: la esencia misma del cine como arte. En ese sentido, la FEKS inventó lo que ha sido hasta la fecha su característica más valiosa: la libertad frente al género, la naturaleza opcional de las tradiciones y la capacidad de conciliar los contrarios»[32]. En otras palabras, la comedia permitía a los artistas del teatro y el cine rusos desnudar el mecanismo al máximo, reducirlo a sus componentes básicos. Así, cumplía la misma función en esas artes interpretativas que la abstracción en la pintura.

Al ser un movimiento fluido, de duración indefinida e internacional, el dadá manifestaba muchos ejemplos de estrategias estéticas y subrayaba su división en función de criterios políticos. Grosz y Heartfiled, por ejemplo, ambos miembros del Partido Comunista, se acercaban a los rusos en el empleo de la sátira para ridiculizar a los capitalistas por belicistas y avaros. Un izquierdista Richter se interesó por Eisenstein después de que las cintas del



Lev Kuleshov
Las extraordinarias aventuras de Mr. West en el país de los bolcheviques, 1924

cineasta ruso *La huelga* y *El acorazado Potemkin* se estrenaran en Occidente y trabajó en una saga propia sobre una huelga de trabajadores en Moscú en los años treinta[33]. Así pues, el espíritu de la alegría de Shklovski puede detectarse no solo en el primer cine soviético, sino también en las obras satíricas y de carácter patético de artistas dadá inspirados por los directores rusos. La diferencia de contexto determina el marco de su trabajo: los artistas y los directores de cine soviéticos tenían dificultades para lograr que ellos mismos y todos los implicados en la creación de sus películas parecieran «trabajadores» comunes y corrientes de una factoría cinematográfica[34]. A no ser que los artistas dadá se afiliaran conscientemente a un colectivo comunista determinado o a algún tipo de producción colectiva en nombre de una causa política izquierdista, como hicieron Grosz, Heartfield e incluso Richter hasta cierto punto, sus marcos de referencia siguieron

33. Richter viajó a Moscú para trabajar en *Metal* (1931-1933), una película sobre una huelga en una fábrica de hierro de la ciudad alemana de Hennigsdorf (véase Margarita Tupitsyn, *Malevich and Film*, New Haven, Yale University Press, 2002, pp. 62-65). Según Marion von Hofacker, Richter empezó a trabajar en esa cinta, el único largo de carácter político de su carrera, azuzado por el auge del Partido Nazi en su país. Véase Marion von Hofacker, «Richter's Films and the Role of the Radical Artist», en Stephen C. Foster (ed.), *Hans Richter. Activism, Modernism, and the Avant-Garde*, Londres y Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1998, pp. 122-159. Richter conoció a Eisenstein en 1929 en la localidad suiza de La Sarraz, en el 29 Congreso de Cine Independiente. Véase ibíd., y *Travelling. Documents Cinémathèque Suisse*, nº 55 (1979), dedicado a esas jornadas.

34. Shklovski empieza el artículo sobre Eisenstein señalando: «Rechaza palabras como 'inspiración' o 'arte'», y añade: «Si hay en él algo de 'excéntrico' es la excentricidad de un nuevo mecanismo». Véase Shklovski, «Eisenstein» (1927), óp. cit., p. 74.



estando limitados a una cultura en la que la diferencia y la individualidad se valoraban más que la semejanza y la actuación colectiva, y hacían de la ironía, más que del excentricismo, la parodia o la sátira, su instrumento artístico predilecto.

EL ANARQUISMO Y LA VANGUARDIA ARTÍSTICA RUSA

Olga Burenina-Petrova

Vladímir Mayakovski
Cubierta del libro *Misterio bufo*
de Vladímir Mayakovski, 1918


Будет

Como filosofía política, el anarquismo empezó a cobrar forma ya a principios de la era posromántica, como una de las manifestaciones de su nihilismo característico, en las obras de Pierre-Joseph Proudhon, que afirmó que toda propiedad era un «robo», y Mijaíl Bakunin, que declaró el rechazo a toda forma de poder jerárquico, ya fuera divino o humano, colectivo o individual. El interés de los artistas por las enseñanzas anarquistas surgió entre 1910 y 1916 con los «manifiestos» de los futuristas italianos y rusos y, en especial, de los dadaístas de Zúrich. Muchas definiciones del dadaísmo recogen las características del anarquismo y la libertad expuestas por Bakunin en su obra *Estatismo y anarquía*. Bakunin vivió en Suiza de 1872 a 1876 y publicó esa obra, su principal tratado teórico sobre el anarquismo, en Zúrich en 1873. Los fundadores del dadaísmo que se reunieron en el Cabaret Voltaire de esa ciudad en 1916 y conocían ese volumen (Tristan Tzara, Hans Arp, Marcel Janco, Hugo Ball) se sentían atraídos por el anarquismo de Bakunin, ante todo, por su espíritu rebelde y su poder de negación. Ball empezó a escribir un libro sobre Bakunin, con material de la biblioteca del anarquista, médico y escritor zuriqués Fritz Brupbacher, con la intención de mostrar que el programa del dadaísmo era análogo a los planteamientos teóricos del gran rebelde[1] (aunque no llegó a terminarlo).

En el trabajo de los dadaístas, la negación anarquista se enfocaba hacia el desmantelamiento de la jerarquía y, en consecuencia, hacia la desestabilización de los géneros y las convenciones del arte. Los experimentos dadaístas de Marcel Duchamp son aún más complejos en ese sentido: en *Porte-bouteilles ou Hérisson* (1914), *En prévision du bras cassé* (1915) o *Fontaine* (1917), así como otras obras

1. Karin Huser, *Eine revolutionäre Ehe in Briefen. Die Sozialrevolutionärin Lidija Petrovna Kotschetkowa und der Anarchist Fritz Brupbacher*, Zúrich, Chronos Verlag, 2003.

2. Sobre la influencia de Stirner en Duchamp, véase Allan Antliff, «Anarchy, Politics, and Dada», en Francis M. Naumann, Beth Venn y Todd Alden (eds.), *Making Mischief. Dada Invades New York*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1996, p. 212.

3. Lev Trotski habla de «cambio de poder» en su libro *Mi vida* (1930); véase el capítulo «La muerte de Lenin y el cambio de poder», en *Mi vida*, Wenceslao Roces Suárez (trad.), Tres Cantos, Akal, 1978.

4. M. A. Iziúmskaia, «Nemétskie dadaisty i Rossia: putí vzaimodeistvia», en I. E. Danilova (ed.), *Rosia-Guermania. Kultúrnye sviazi, iskusstvo, literatura v pervoi polovine dvadtsátogo veka: materialy nauchnoi konferentsi «Vípperovskie chtenia-1996»*, Moscú, Museo Estatal de Bellas Artes Pushkin, 2000, pp. 52-53.

5. Nikolái Járdzhiev, «Poezia i zhívopis. Ranni Mayakovski», en *K istori rússkogo avangarda / The Russian Avant-Garde*, Estocolmo, Hylaea Prints, 1976, p. 24.

que llamó *ready-mades*, transpuso objetos del espacio ajeno al arte al espacio del arte por vez primera en la historia. Al abolir la jerarquía estética, y con ella el principio mimético del arte, los *ready-mades* de Duchamp desdibujaron las fronteras entre el trabajo intelectual y físico y, en general, transformaron radicalmente la práctica artística. La influencia ejercida en Duchamp por el libro de Max Stirner *El único y su propiedad*, que había leído en el verano de 1912[2], determinó en gran medida esa «deflación» del objeto. Mientras que el «único» de Stirner libera el mundo para hacer de él su propiedad, la fuente/urinario de Duchamp pretendía demostrar que una copia pintada no puede representar un objeto mejor de lo que se representa él mismo mediante su propia existencia. Los *ready-mades* de Duchamp están tan en el centro del universo como la personalidad empírica para Stirner, cuya filosofía la eleva a la categoría de realidad única y absoluta.

El contexto temporal del anarquismo ruso queda marcado por la Revolución de Febrero de 1917 y por los hechos de 1921-1924. El líder y principal teórico del anarquismo, Piotr Kropotkin, murió en febrero de 1921 y el liderazgo del movimiento anarquista se dividió entre varios grupos que existieron hasta la muerte de Vladímir Lenin y el «cambio de poder»[3]. De 1917 a 1924 surgieron movimientos estéticos que sintetizaron el anarquismo y la práctica artística de la vanguardia: el pananarquismo de los hermanos Abba y Wolf Gordin; el anarcouniversalismo de Apolón Karelin; el anarcobiocosmismo de Aleksandr Sviatogor (seudónimo de Alekséi Aguienko), Aleksandr Yaroslavski y Pavel Ivanitski; el anarquismo radical de artistas rebeldes cuya estética se asemejaba al dadaísmo y cuyo círculo giraba en torno a la gaceta *Anarjia* [Anarquía]. Si bien los redactores de la prensa prerrevolucionaria del anarquismo ruso eran en su mayoría los propios teóricos anarquistas, en el período posrevolucionario los artistas de vanguardia se implicaron en el movimiento, junto con los teóricos/activistas del anarquismo. El libro *Klänge* [Sonidos], del simpatizante anarquista Vasili Kandinski, aparecido en Múnich en 1912, tuvo una gran influencia en la poesía dadaísta. Que los dadaístas publicaran textos de Kandinski en la revista *Dada* y lo invitaran a aparecer en el Cabaret Voltaire en 1916 no fue ninguna casualidad. En la última velada dadaísta, celebrada en Zúrich en abril de 1919, se recitaron poemas de su libro[4].

En la bibliografía académica, Nikolái Járdzhiev fue el primero en señalar la proximidad del anarquismo y la vanguardia al escribir que «el motín anárquico y el derrocamiento de todas las autoridades» eran «característicos por igual de [las vanguardias] tanto francesa como rusa»[5]. De hecho, la dialéctica anarquista de la negación y el reconocimiento de

la autoridad individual resultaron estar en perfecta sintonía con la pasión revolucionaria/nihilista de la vanguardia por deshacerse de todos los valores espirituales y «echar a Pushkin, Dostoyevski, Tolstói, etcétera, etcétera, etcétera por la borda del buque de vapor de la modernidad»[6].

El diario de la artista Varvara Stepánova incluye la siguiente anotación, fechada en 1919: «El arte ruso es tan anarquista en sus principios como lo es Rusia en su camino espiritual. No tenemos escuelas, y todo artista es creador, cada uno es original y drásticamente individual, no importa que sea innovador, sintetizador o realista»[7]. El comentario de Stepánova alude ante todo a los artistas de vanguardia prerrevolucionarios que sintieron una profunda simpatía por la cosmovisión anarquista. Es más, el pensamiento y los experimentos artísticos de una gran parte de los artistas vanguardistas (Kazimir Malévich, Vladímir Tatlin, Kandinski, Aleksandr Ródchenko, Stepánova, Olga Rózanova, Iván Puni, Nadezhda Udaltsova, Alekséi Morgunov, El Lisitzki, Ígor Teréntiev, Kseniya Boguslávskaia, Gustav Klutsis, Valentina Kulaguina, Serguéi Sharshun, Kiril e Iliá Zdanévich, Vladímir Mayakovski, Alekséi Kruchónij, Iván Kliun, Riúrik Ivnev y otros) se formaron bajo la influencia de distintos tipos de anarquismo.

A su vez, entre 1917 y 1924 la teoría y la práctica del anarquismo posrevolucionario recibieron un apoyo considerable de las declaraciones ideológicas, el comentario teórico artístico y estético sobre aspectos del arte y del mundo del arte, y los manifiestos y las declaraciones de un grupo concreto de esos artistas aparecidos de septiembre de 1917 a abril de 1918 en las páginas de *Anarjia*, periódico publicado por la Federación Moscovita de Grupos Anarquistas[8]. El redactor jefe de *Anarjia* era el anarquista-comunista Vladímir Barmash. En un principio, la redacción se encontraba en el 12 de la travesía Marónov (Banco Krymski). Los siete primeros números de *Anarjia* llevaban el subtítulo «Gaceta anarquista literaria y social», para subrayar su vinculación con los círculos literarios y artísticos. A partir del número 8, se declaró órgano oficial de la Federación Moscovita de Grupos Anarquistas. Después del número 10, la gaceta inició un breve paréntesis y luego volvió a aparecer en marzo de 1918. Por entonces, la redacción se encontraba en la Casa de la Anarquía, sede de la Federación Moscovita de Grupos Anarquistas (en el 6 de Malaia Dmitrovka)[9].

A finales de marzo, el periódico volvió a trasladarse; su última redacción estuvo en el 1 de la travesía Nastásinski[10]. El Café de los Poetas, que se inauguró en Moscú justo después de la Revolución de Octubre, en diciembre de 1917, estaba en el mismo edificio, en la esquina. Los anarquistas lo frecuentaban. El 15 de marzo de 1918, la *Gazeta futurístov* [Gaceta



Anónimo
David Burliuk,
Vladímir Mayakovski,
Andrei Shemshurin,
Moscú, 1914

6. David Burliuk, Alekséi Kruchónij, Vladímir Mayakovski y Víktor [Velimir] Jlébnikov, «Poschóchina obschéstvennomu vkusu», en V. N. Sazhin (ed.), *Poezia rússkogo futurizma*, San Petersburgo, Gumanitárnoe Aguenstvo Akademicheski Proiekt, 1999, p. 617.

7. Varvara Stepánova, *Chelovek ne mózhet zhit bez chuda*, Moscú, Sfera, 1994, p. 73.

8. Para profundizar en el papel de ese periódico en los círculos artísticos y literarios, ver Olga Burénina-Petrova, «Filosofia anarjizma v rúskom jodózhestvennom avangarde i 'zámknutye konstruktsi' Danila Jarmsa», en Kornelija Icin y Radko Neschkóvic (eds.), *Jarms-Avangard: materiali mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsi «Avangard v deistvi i otmirani»: k stoletiu so dniá rozhdenia poeta*, Belgrado, Izdatelstvo Filologicheskogo Fakulteta, 2006, pp. 96-102; y Nina Gurianova, *The Aesthetics of Anarchy. Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*, Berkeley, University of California Press, 2012.

9. La descripción del lanzamiento de *Anarjia* y la ubicación de sus redacciones se basa en material de A. D. Sarabiánov, «Statí v gazete 'Anarjia' (1918)», en *Kazimir Malévich, Statí, manifesty, teoretícheskie sochinenia i druguie raboty. 1913-1929*, 5 vols., Moscú, Gileia, 1995, vol. 1, pp. 330-332.

10. El último número de *Anarjia*, el 99, salió el 2 de julio de 1918. Pocas semanas antes, el 12 de abril de 1918, la Checa (Comité Extraordinario Panruso para Combatir la Contrarrevolución y el Sabotaje) de Moscú detuvo a Barmash en la Casa de la Anarquía durante una campaña contra los anarquistas de Moscú. Sucedió de la siguiente forma: el 11 de abril se celebró en la ciudad una reunión urgente de la Checa donde se tomó la decisión de empezar a desarmar a los anarquistas en la madrugada del día 12. Se enviaron tanques y vehículos blindados para tomar el control de los edificios ocupados por los anarquistas, que se defendieron como pudieron. En la Casa de la Anarquía, en Malaia Dmitrovka, dispararon con metralletas desde las ventanas y los tejados de edificios adyacentes. Tras la detención de los anarquistas, la Checa anunció el cierre de la gaceta. Poco después de las redadas moscovitas, los bolcheviques también aplastaron a todos los demás partidos anarquistas.

de los Futuristas], de la que salió un único número, publicó «El manifiesto de la Federación Volante de Futuristas», de David Burliuk, Vasili Kamenski y Mayakovski, que declaraba que el futurismo, como continuación estética del anarquismo, llamaba al arte a separarse del Estado, salir a la calle y cerrar la Academia de las Artes, una institución estatal. Según el manifiesto, la tercera revolución, que sus autores denominaban una «revolución del espíritu», liberaría a los seres humanos de los grilletes del viejo arte. La tercera revolución pertenecía al movimiento anarquista y, en consecuencia, a la vanguardia artística proanarquista.

Sin embargo, en una declaración dirigida a la *Gazeta futurístov*, Ródchenko consideraba que Burliuk, Kamenski y Mayakovski no eran lo bastante «anarcorrebeldes» y calificaba su publicación de «gaceta de tres dictadores futuristas» y a sus tres editores de «bolcheviques del futurismo» y de «estatistas del futurismo». Los comparaba con los que llamaba «más que futuristas»: Víktor [Velimir] Jlébnikov, Kruchónij, Rózanova, Malévich, Tatlin, Morgunov, Udaltsova y Liubov Popova[11]. De ese modo dibujó una frontera entre el anarquismo artístico, vinculado al dadaísmo tanto filosófica como estéticamente, y el futurismo anterior a la Revolución.

En su mensaje «A los camaradas anarquistas», Ródchenko expresa la convicción de que la unión espiritual de anarquismo y arte (y, por ello, también de la revolución y el espíritu) solo es posible gracias a sus compañeros de armas artísticos: «¡Y estamos llegando a vosotros, queridos camaradas anarquistas, reconociendo instintivamente en vosotros a amigos hasta la fecha desconocidos! [...] El presente es de los artistas que son los anarquistas del arte»[12].

Poco tiempo después, en 1919, Ródchenko representó gráficamente el llamamiento a una

11. Aleksandr Ródchenko, «Gazeta futurístov», *Anarjia*, nº 31, 30 de marzo de 1918, p. 4.

12. Aleksandr Ródchenko, «Továrishcham anarjístam», *Anarjia*, nº 29, 28 de marzo de 1918, p. 4.

13. Véase David Burliuk, Vasili Kamenski y Vladímir Mayakovski, «Manifest letuchei federatsi futurístov», *Gazeta futurístov*, nº 1, 1918, p. 1.

revolución del espíritu en el cartel dibujado a mano de *¡Alegraos, hoy tenéis ante vosotros la revolución del espíritu!*

> Alegraos, hoy tenéis ante vosotros la revolución del espíritu.
> Escuchadnos,
> hemos repudiado
> los grilletes seculares
> de lo fotográfico,
> del cliché,
> del asunto.
> Somos
> Colones
> rusos del arte,
> descubridores de nuevos caminos
> de creatividad.
> Hoy
> es nuestro triunfo.

Los artistas anarquistas estaban convencidos de que el requisito más destacado de su tiempo era el apoyo al principal postulado del anarquismo y con ello la oposición absoluta del arte al poder estatal:

> Exigimos el reconocimiento de:
> I. *La separación de arte y Estado.*
> La abolición del mecenazgo, del privilegio y del control
> en el mundo del arte. Abajo con los diplomas, los títulos,
> los puestos oficiales y los rangos[13].

Después de la Revolución de Octubre, uno de los postulados clave del anarquismo, una nueva actitud ante la propiedad, también se cumplió. En época posrevolucionaria, las primeras traducciones rusas del tratado de Proudhon *¿Qué es la propiedad?* (1840) (una de E. e I. Leóntiev y otra de F. Kapeliusha), se convirtieron en fuente de distintas interpretaciones por parte de los anarquistas de las ideas de Proudhon sobre la propiedad, y por toda una serie de motivos prácticos. Después de la Revolución de Octubre, los anarquistas (influidos por Proudhon, que defendía que la propiedad era un robo porque contradecía la justicia y porque en la historia de las ideas no existía ninguna concepción que la justificara) declararon que cualquier tipo de propiedad era ilegítimo y en consecuencia se arrogaron el derecho de embargar inmuebles, sobre todo si pertenecían a emprendedores ricos. Así, en marzo



Yevgueni Slavinski
Imagen de la película de Nikandr Turkin
No nacido para el dinero (David Burliuk
y Vladímir Mayakovski), 1918

de 1918, Mayakovski, Kamenski y Burliuk, que compartían postura anarquista sobre la propiedad, ocuparon las instalaciones de un restaurante moscovita, donde pretendían montar un club dedicado al «anarquismo individual creativo»[14]. También en 1918 se estrenó la película de Nikandr Turkin *No nacido para el dinero*. El guion, basado en la novela de Jack London *Martin Eden*, era de Mayakovski, que incorporó muchos elementos autobiográficos. Trasladó la acción de Oakland a Moscú y cambió los nombres de los personajes. El argumento gira en torno a la vida de los futuristas y al Café de los Poetas, donde, a medida que avanza la acción, aparecen Mayakovski, Kamenski y Burliuk, quienes básicamente se interpretan a sí mismos y leen su propia obra poética[15]. La película se considera perdida; sin embargo, sí se conservan las fotografías hechas durante el rodaje por el cámara Yevgueni Slavinski. En una de ellas vemos el inicio de la historia, con las pinturas murales del Café de los Poetas como telón de fondo[16]: Mayakovski y Burliuk llegan al café y recitan sus poemas, que más tarde granjean fama y fortuna a Mayakovski (o «Iván Nov», el nombre a la rusa del héroe de la cinta).

p. 234

También en 1918, Vsévolod Meyerhold montó la obra de Mayakovski *Misterio bufo*[17]. Escrita para el quinto aniversario de la Revolución de Octubre e incluida entre los actos conmemorativos por la Oficina Central para la Organización de los Festejos Conmemorativos del Aniversario de la Revolución, *Misterio bufo*, estrenada el 7 de noviembre, llamó de inmediato la atención del público por su «ultraanarquismo» y por el montaje. Meyerhold fue el director junto con Mayakovski, mientras que Malévich se encargó de la escenografía. Mayakovski, que interpretó varios papeles (un hombre corriente,

14. El club solo tuvo una semana de vida, ya que se vieron obligados a desalojar el local.

15. Vladímir Mayakovski, *Ne dliá déneg rodívshisia*, libreto transcrito según el relato de L. A. Grinberg y Vladímir Mayakovski, en Aleksandr Viliamovich Fevralski (ed.), *Pólnoie sobranie sochineni v 13 tomaj*, vol. 11, *1926-1930*, Moscú, GUIJL, 1958, p. 481.

16. El local fue decorado por Burliuk, Georgui Yakúlov, Valentina Jodasévich, Aristarj Lentúlov, Mijaíl Lariónov y Natalia Goncharova.

17. Tres años después, Meyerhold incluyó una versión reelaborada de la obra en el repertorio del moscovita Teatro de la RSFSR Original [Teatr RSFSR pervyi]. Con ese texto, la obra se montó en varias ciudades rusas en 1921. Un número de ese año de *Véstnik teatra* [El Mensajero del Teatro] publicó cierta información sobre la lectura hecha por Mayakovski de la segunda versión de la obra y la reacción de algunos miembros del Gobierno soviético y el Partido Comunista. En la sección de «Debates» se dice: «Camarada Karpinskaia: Se nos ha leído la obra en un formato completamente distinto, su primera versión era muy diferente. No puedo sino recibir esta obra con los brazos abiertos; tiene futurismo y anarquismo y demás, pero se han mitigado por completo y los dos últimos actos incluso causan buena impresión. Por el contrario, la primera versión de la pieza, antes de las revisiones, estaba repleta de ultraanarquismo y no podíamos aprobarla como algo adecuado para el proletariado». En *Véstnik teatra*, nº 83-84, 22 de febrero de 1921, p. 18. Al mismo tiempo, Aleksandr Granovski montó *Misterio bufo* en las instalaciones del Primer Circo Estatal del bulevar Tsvetnói, en una representación especial para los delegados del Tercer Congreso de la Internacional Comunista (Comintern) de visita en Moscú. Representantes del proletariado del mundo vieron un montaje en alemán, traducido por Rita Reit e interpretado por actores de teatros moscovitas que hablaban bien ese idioma. El texto que Mayakovski escribió para el programa de mano señalaba que *Misterio bufo* era «una miniatura del mundo dentro de las paredes de un circo». Mayakovski, *Pólnoie sobranie sochineni*, vol. 2, óp. cit., p. 359.

Matusalén y uno de los diablos)[18] y se transformaba al instante, demostró sobre el escenario métodos más propios del circo que del teatro, métodos que había aprendido tanto de Vitali Lazarenko, que también interpretaba a un diablo en la función, como del propio Meyerhold. El origen del truco para el cambio de aspecto y de voz puede encontrarse en las transformaciones de este, quien a su vez había seguido el ejemplo de las de Leopoldo Fregoli, Ugo Uccelini y Otto Frankardi, así como de Charlie Chaplin. Las ubicaciones de la obra (acto I. Todo el universo; acto II. El Arco; acto III, escena 1. El infierno / escena 2. El paraíso / escena 3. La tierra prometida) se concibieron de modo que las escenas finales, con la llegada a la tierra prometida, quedaran vinculadas para el público con el advenimiento de un mundo anarquista. En cuanto al poder de los bolcheviques, la versión de 1918 lo relacionaba, en mayor
p. 237 grado que la posterior, con el cuadro vivo del infierno.

A partir de 1917, el anarquismo pasó de ser un discurso filosófico/teórico y un programa político a ser una especie de estética y psicología de la creatividad artística. Fue precisamente como anarquía artística (ante todo, la no selección[19], el rechazo al principio estructural de la organización de textos, la mezcla de fenómenos y problemas en distintos niveles y el establecimiento de una equivalencia absoluta entre fenómenos no equivalentes) como lo interpretaron los artistas que escribían para el periódico *Anarjia*, que, desde el momento de su lanzamiento, desempeñó un importante papel tanto en la vida política e ideológica del Moscú posrevolucionario como en el movimiento artístico de vanguardia. *Anarjia* respaldaba especialmente la Federación de Izquierdas del Sindicato Moscovita de Pintores, con Tatlin de presidente y Ródchenko de secretario[20].

En la sección «Arte Creativo» de *Anarjia* se publicaban habitualmente manifiestos y comunicados de artistas de vanguardia. El nombre de esta hacía referencia a la tesis de Bakunin «¡El placer de la destrucción de un placer creativo!», planteada en su ensayo de 1842 *La reacción en Alemania*[21]. La sección «Arte Creativo», en la que también aparecían artículos sobre arte, literatura y teatro, se instauró en *Anarjia* a partir de la publicación del artículo de Alekséi Gan «Proletkult» en el número 14, en el que defendía que la construcción cultural solamente era posible gracias a la «asociación de genios e iniciativas personales»[22].

También es revelador un comunicado titulado «Queremos», de Nadezhda Udaltsova. La artista rechaza el poder del arte antiguo y se concentra no solo en el arte, sino también en la acción y en el





Vladímir Mayakovski
Escenografía y diseño de vestuario para *Misterio bufo, Siete pares de puros,* 1919

Vladímir Mayakovski
Escenografía y diseño de vestuario para *Misterio bufo, Siete pares de impuros,* 1919

18. De hecho, tuvo que improvisar los papeles de Matusalén, Hombre corriente y Diablo cuando los actores previstos para interpretarlos no se presentaron el día del estreno.

19. Ver una explicación del término *no selección* [*nonselection*] en Douwe Wessel Fokkema, *Literary History, Modernism, and Postmodernism, Ámsterdam*, Benjamin, 1984.

20. Los artistas también hacían declaraciones políticas en las páginas de *Anarjia*. Así, después de la abolición de las federaciones independientes dentro de los sindicatos, en el número del 27 de junio de 1918 de *Anarjia*, el 95, se publicó el texto «Resolución de la Federación de Izquierdas en la Asamblea General del Sindicato de Pintores», firmado por el presidente de la federación, Tatlin, y el secretario, Ródchenko, donde se protestaba vehementemente contra la abolición de las divisiones federativas.

21. El Club del Anarquismo Individual Creativo también podría haber sacado su nombre de esta tesis bakuniana.

22. Alekséi Gan, «Proletkult», *Anarjia*, nº 14, 8 de marzo de 1918, p. 4.

«trabajo», con lo que parafrasea a Bakunin, que en 1840 había escrito: «La vida real es acción, y solo la acción es vida real»[23].

> No queremos mecenas ricos.
> No queremos críticos parciales de nuestro lado.
> No queremos tener privilegios.
> No queremos aplastar ni a los que vinieron antes que nosotros
> ni a los que vienen después.
> Queremos el derecho a la creatividad, al trabajo.
> Queremos igualdad y libertad en el arte[24].

En su declaración, Udaltsova rechazaba el poder de mecenas artísticos acomodados y, en consecuencia, rehusaba el respaldo económico de los poderosos. El arte, afirmaba, es libre precisamente porque no es de nadie y ni se compra ni se vende. La maquinaria del Estado había forzado la transformación del arte en propiedad. Por eso, Udaltsova buscaba formas artísticas que hicieran de la libertad algo visible y alcanzable, que resistieran la inercia y el convencionalismo de la formación de significados. La declaración de Udaltsova se hace eco de un artículo colectivo, publicado mucho antes en *Anarjia* por Gan, Morgunov y Malévich, y titulado «Las tareas del arte y el papel de sus estranguladores», que ampliaba radicalmente las afirmaciones del primero de los tres en «Proletkult» sobre el papel de un sindicato de genios independientes para la construcción cultural:

> En este momento, cuando se está rompiendo radicalmente el viejo sistema vital, cuando todo lo nuevo y lo joven trata de encontrar su forma y declarar su yo, los muertos salen de sus tumbas y tratan de plantar sus frías manos en todo lo vivo. La revolución social ha roto los grilletes de la esclavitud capitalista, pero aún tiene que romper las viejas tablas de los valores estéticos. Y ahora, cuando estamos emprendiendo una nueva construcción, la confección de nuevos valores culturales, es imprescindible protegernos del veneno de la vulgaridad burguesa. [...] ¡Apartad, carniceros del arte! Viejos aquejados de gota, vuestro lugar es el cementerio. [...] Largo de aquí, todos los que habéis relegado el arte a los sótanos. ¡Dejad paso a las nuevas fuerzas![25]

Morgunov también publicó declaraciones individuales en *Anarjia* contra la imposición estatal en el arte: «¡Basta ya de pedir al Estado consejo y esperanza! ¡Todo Estado es el carnicero del arte!»[26] En el artículo «El círculo vicioso», dice de los artistas que se niegan a hacer concesiones al

poder que son «artistas anarquistas» y «grandes utópicos» que están arrancando el arte del «círculo vicioso» de una historia cimentada en el poder y la violencia[27].

En sus artículos para *Anarjia* «A los estatistas del arte» y «En el estado de las artes», Malévich alentaba: «Buscad una nueva conciencia y dejad de ser esclavos de las cosas»[28] y, al describir el estado de un barco que «jamás ha dejado el océano de Ladoga para adentrarse en una extensión sin límites»[29], habló sin ambages contra el control estatal del arte: «En el arte no debe haber Estado»[30].

Malévich fue el primero en intentar crear un modelo anarquista por medio de las artes plásticas. El motivo del cuadrado negro surgió durante su colaboración con Mijaíl Matiushin y Kruchónij en el montaje de *Victoria sobre el sol* en 1913. En esa ópera, los *budetliane* («hombres del futuro») conquistan el sol gracias al cuadrado negro. Esa hazaña simboliza el derrocamiento de las construcciones totalitarias cerradas: la creatividad anarquista elemental derrota a la naturaleza pasiva y se abre paso hacia el futuro. En 1915, en *La última exposición futurista de pintura. 0,10,* Malévich presentó su *Cuadrado negro* ya terminado, que marcó la transición al arte no objetual y, en consecuencia, junto con la eliminación de las «cosas», representó idealmente la eliminación del estatismo, que era, según el artista, el culpable de generarlas. El futurismo, de acuerdo con Malévich, no puede explicar por completo la libertad del trabajo creativo, y por lo tanto debe ser suplantado por el suprematismo: «Sin embargo, los esfuerzos de los futuristas por producir pintura puramente plástica de por sí no tuvieron éxito: [el futurismo] no podía deshacerse del carácter objetual en general y solo destrozaba objetos con el fin de alcanzar un movimiento dinámico»[31].

pp. 32-33, 44-45

23. Citado de Alexandre Koyré, *Mystiques spirituels et alchimistes du XVI*e *siècle allemand*, París, Gallimard («Idées»), 1955, p. 138.

24. Nadezhda Udaltsova, «My jotim», *Anarjia*, nº 38, 7 de abril de 1918, p. 4.

25. Alekséi Gan, Alekséi Morgunov y Kazimir Malévich, «Zadachi iskusstva i rol dushítelei iskusstva», *Anarjia*, nº 25, 23 de marzo de 1918, p. 24.

26. Alekséi Morgunov, «K chortu!», *Anarjia*, nº 30, 29 de marzo de 1918, p. 4.

27. Alekséi Morgunov, «Zakoldóvanny krug», *Anarjia*, nº 35, 4 de abril de 1918, p. 4.

28. Kazimir Malévich, «Gosudárstvennikam ot iskusstva», *Anarjia*, nº 53, 4 de mayo de 1918, p. 4.

29. Kazimir Malévich, «V gosudarstve iskusstv», *Anarjia*, nº 54, 9 de mayo de 1918, p. 4.

30. Ibíd.

31. Kazimir Malévich, «Ot kubizma k suprematizmu, novy zhivopisny realizm», en *Kazimir Malévich, Statí*, vol. 1, óp. cit., p. 29.

El «cuadrado» que destruye el carácter objetual en sí mismo era también, para Malévich, una encarnación de la imagen de la bandera negra, principal emblema de los anarquistas[32]. En el breve ensayo «Hacia una nueva frontera», Malévich escribe: «La bandera de la anarquía es la de nuestro yo, y nuestro espíritu, libre como el viento, estimulará nuestros poderes creativos en la vasta extensión de nuestra alma»[33]. El *Cuadrado negro* estableció en gran medida el paradigma figurativo del anarquismo en el arte, ya que, al deshacerse de la vieja lógica figurativa, ofreció la posibilidad fascinante de búsquedas infinitas de libertad en el arte. Para Malévich, el anarquismo era un mundo especial en cuyo centro había una fuerza elemental libre, es decir, un mundo potencial sumamente móvil, multidimensional y plástico cuyas leyes permitían jugar con formas y significados variables. En sus experimentos teóricos y artísticos, Malévich se basó claramente en un anarquismo bakuniano y en el individualismo stirneriano. Para él, el rechazo del Estado y su destrucción en nombre de una religión del arte contraria a unirse a cualquier tipo de poder estatal parecía ser la única actitud posible del artista verdadero frente al Estado. El cuadrado, que renuncia a los conceptos de arriba/abajo y derecha/izquierda, así como a la representación tradicional, se convirtió en la encarnación visual ideal de la libertad elemental anarquista. Si bien era isomorfo a determinado fragmento hipotético del universo, no se refería a una imagen del conjunto con la que Malévich relacionaba la categoría de Estado, sino que existía por sí mismo, en su propio espacio delimitado, y simbolizaba «la cosa en sí». Por consiguiente, esa legendaria obra de Malévich puede considerarse no solo un símbolo del arte de vanguardia ruso y un indicio del suprematismo, sino también un modelo gráfico de la sociedad *equilátera* anarquista, no subordinada a ningún todo o a ningún estatismo.

Tras las medidas enérgicas contra el anarquismo en Moscú, San Petersburgo y otras ciudades rusas, un grupo de artistas rebeldes siguieron adelante, pese a que les habían arrebatado su publicación en papel, e influyeron en otros artistas con tendencias anarquistas. El grupo de los nadistas [*nichevoki*] de Moscú, que solo duró unos dos años, entre 1920 y 1921, no solamente se interesó mucho por el dadaísmo europeo, sino que se dejó guiar en lo estético por la concepción radical del arte y la cultura que tenían los anarquistas. En 1921, Borís Zemenkov, Yelena Nikolaeva, Aetsy Ranov, Riúrik Rok, Oleg Erberg y Serguéi Sadíkov publicaron un «Decreto sobre la separación de arte y Estado» en el almanaque *La Caja del Perro*. En él declaraban: «El Estado es incompetente en lo relativo a la gestión de la preparación, el inventariado, la distribución y la

supervisión de la producción de arte»[34]. Como muchos anarcofuturistas, consideraban que el arte siempre estaba vinculado a estructuras de poder establecidas. En consecuencia, hicieron un llamamiento para liberarse de todo el arte que había existido antes y que debía echarse a la «caja del perro»[35].

Por lo general, la esencia de la mayoría de los artículos publicados en *Anarjia* se reduce a la idea de que los intereses del arte no pueden ser los mismos que los del Estado y, en consecuencia, hay que rechazar cualquier tipo de poder estatal. En el arte, esos pintores entendieron el rechazo al poder estatal como una liberación tanto de un academicismo retrógrado como de la jerarquía que engendraba, y por lo tanto como la abolición del poder canónico de la norma que dictaba la jerarquía, una norma que podía representarse con un tema literario, con la posibilidad de crear una imagen del todo, con el color, con la representación objetual, etcétera[36].

Uno de los textos clave de *Anarjia* fue «Carta a los camaradas futuristas», de Baián Plamen, que acusaba no solo a las autoridades, sino también a los futuristas de estatismo y de venderse a las autoridades; esto es, de abandonar el principio más importante del futurismo, cuya esencia es: «Rebelión en el arte, revolución en la creatividad artística. Anarquía en la poesía, en la pintura, en la escultura, en la tragedia. Anarquía en el arte»[37].

Puede detectarse un parecido tipológico entre el texto de Plamen y el segundo «Manifiesto del dadaísmo», publicado en 1918 por Tzara y sus aliados de ideas afines. Para Tzara, el expresionismo, en el que los artistas de la nueva era habían depositado enormes esperanzas, no había estado a la altura de esas expectativas, se había vuelto irrelevante e iba a desaparecer ante el paso del dadaísmo y su estrategia de negación

32. *Chernoe Znamia* [La Bandera Negra] fue, por ejemplo, el título de la revista fundada en 1910 en Ginebra por el anarquista Yuda Grossman-Roshchin.

33. Kazimir Malévich, «K novoi grani», *Anarjia*, nº 31, 30 de marzo de 1918, p. 4.

34. Secretario Jefe de la Oficina Creativa de los Nadistas Serguéi Sadíkov (ed.), *La Caja del Perro, o las obras de la Oficina Creativa de los Nadistas en 1920-1921*, nº 1, Jobo, 1921, p. 10 [véanse las pp. 295-299 de este volumen].

35. La Caja del Perro es el modelo negativo del café de artistas El Perro Callejero, que existió del 31 de diciembre de 1911 al 3 de marzo de 1915, en el 5 de la plaza Mijáilovskaia de Petrogrado.

36. En 1917-1918, competía con éxito con el bolchevismo. Así, en 1917 se convocaron en Moscú y Petrogrado mítines de artistas que protestaban contra el control del arte por parte del Estado. Los participantes en el mitin moscovita, celebrado en la sede del Circo Salamonski, hablaron contra la creación de una agencia gubernamental dedicada a supervisar las artes. En el de Petrogrado, celebrado en el Teatro Mijáilovski, se adoptó una resolución contra el establecimiento de un Ministerio de las Artes tras un informe de Iliá Zdanévich. Si bien en esos encuentros no se corearon lemas anarquistas, las declaraciones de los participantes y la resolución surgida del informe de Zdanévich eran de naturaleza claramente anarquista.

37. Baián Plamen, «Pismó továrishcham futurístam», *Anarjia*, nº 27, 26 de marzo de 1918, p. 4.

universal: «¿El expresionismo ha satisfecho nuestras esperanzas de lograr un arte que inyecte en nuestras venas el fuego de la esencia del ser? ¡NO! ¡NO! ¡NO!»[38].

Como los dadaístas, Plamen plantea la destrucción sistemática de absolutamente toda la estética. De hecho, los primeros declaraban: «Los dadaístas no son nada, nada, nada; muy ciertamente, no llegarán a nada, nada, nada»[39]. Para el anarcofuturismo tal y como lo interpretaba Plamen, toda estética era contraanarquía, aunque solo fuera porque se sustenta sobre reglas confirmadas y fijadas. Su artículo es el manifiesto de un movimiento que no llegó a tener forma como tal, al parecer porque toda estructura y toda catalogación se basan en la autoridad, que el grupo de pintores anarquistas rechazaba por una cuestión de principios.

Después de Malévich, Ródchenko y Stepánova crearon un modelo visual de sociedad anarquista que destruía el mito estatista. Ródchenko, que era colaborador habitual de *Anarjia*, publicó un artículo programático, «El dinamismo de la superficie» (un mes antes de su primera exposición individual, celebrada en mayo de 1918 en el club de la Federación Izquierdista), en el que defendía la posibilidad de construir superficies de cualquier longitud y profundidad, a base de «superponer» elementos superficiales: «Al proyectar superficies verticales pintadas con el color adecuado y cruzarlas con líneas dirigidas hacia la profundidad del interior, revelé que el color sirve únicamente como medio condicional para distinguir las superficies entre sí, por un lado, y de los indicadores de profundidad e intersección, por el otro»[40].

En su artículo «Sed creadores», Ródchenko toma como punto de partida la tesis bakuniana sobre la destrucción como forma de creación: «A los que ocupáis el poder, a los victoriosos,

38. Richard Huelsenbeck, «Dadaistisches Mainfest» (1918), en Richard Huelsenbeck (ed.), *Dada Almanach*, Berlín, Erich Reiss, 1920, p. 35 [Trad. cast., *Almanaque dadá*, Antón Dieterich Arenas (trad.), Madrid, Tecnos, 2015].

39. «Manifiesto DADÁ», *391*, n.º 12, 1920, p. 1. Firmado por «Francis Picabia, que no sabe nada, nada, nada». Trad. cast., François Albera, *La vanguardia en el cine*, 2005, Heber Cardoso (trad.), Buenos Aires, Manantial, 2009, p. 51.

40. Aleksandr Ródchenko, «Dinamizm plóskosti», *Anarjia*, nº 49, 28 de abril de 1918, p. 4.

41. Aleksandr Ródchenko, «Budte tvortsami», *Anarjia*, nº 61, 17 de mayo de 1918, p. 4.

42. En 1920, Mayakovski dedicó así su libro *Amo* a Stepánova: «A la fiera Stepánova, con sentimientos de ternura». El apodo de Ródchenko en su casa era «Anti», y a veces también lo utilizaba como seudónimo. Véase, por ejemplo, el artículo firmado así «Tak podnimites zhe», *Anarjia*, nº 43, 21 de abril de 1918, p. 4.

43. Sobre la relación entre el anarquismo y el color negro en la obra de Ródchenko, véase Leonid Geller, «Zrenie utopi, zrímost anarji», en Maria Cymborska-Leboda y Witold Kowalczyk (eds.), *Rossica Lublinensia II. Literatura. Mit. Sacrum. Kultura*, Lublin, Wyd. UMCS, 2002, pp. 183-190.

44. Nikolái Kulbin vinculaba la inicial de su apellido, la K, con el color negro, con lo que al mismo tiempo codificaba su simpatía por el anarquismo: «Las artes lingüísticas son la totalidad de los organismos verbales, de los indivisibles verbales. Cada consonante tiene su color: R de rojo (sangre, guerra, rencor, desgracia), Zh de amarillo (deseo, celos, anhelo), S de azul, Z de verde, J de gris, G de negro-amarillo, K de negro». Véase Nikolái Kulbin, «Chto yest slovo (II-ia deklaratsia slova kak takovogo)», en V. N. Teriójina y A. P. Zimenkov (eds.), *Russki futurizm. Teoria. Práktika. Krítika. Vospominania*, Moscú, Nasledie, 1999, p. 45.

45. Stepánova, *Chelovek ne mózhet zhit bez chuda*, óp. cit., pp. 88-89.

os digo: no os detengáis en la vía de la revolución, seguid adelante y, si las limitaciones de vuestro partido o vuestros acuerdos se interponen en el camino de vuestra creatividad vital, rompedlas; sed creadores, no tengáis miedo de perder algo, ya que el espíritu de la destrucción es también el de la creación, y vuestra marcha revolucionaria os dará la fuerza de la inventiva creativa, y luminosa será vuestra vía de creatividad revolucionaria»[41].

Stepánova no escribió nada para *Anarjia*. Sin embargo, después de conocer a Ródchenko a finales de 1914 mientras estudiaba en la Escuela de Arte de Kazán, pasó a ser (en 1916) no solo su compañera vital, sino una compañera de armas leal. La anotación sobre la naturaleza anárquica de la pintura rusa hecha en el diario de la artista antes mencionado no fue más que una respuesta a la atmósfera en la que estaban inmersos los dos[42]. En su temprano álbum de poesía *Para el rey de mis sueños y elucubraciones*, dedicado a Ródchenko, se refiere a su amado como «el rey negro». Una de las formas que tenía Ródchenko de afirmar el anarquismo era su pasión por el color negro[43]. Su serie «Negro sobre negro», presentada en 1919 en la *X Exposición Estatal: Arte no objetivo y suprematismo* junto con otras abstracciones en negro, no solo era un especie de réplica polémica al *Blanco sobre blanco* de Malévich, sino también otra afirmación visual del emblema anarquista: la bandera negra[44].

Stepánova escribió en su diario: «Con el 'negro' dio lo que soñaba Occidente: una pintura de caballete genuina llevada al último extremo»[45]. La admiración de Stepánova por los lienzos «negros» tenía su origen en su debilidad por el simbolismo cromático anarquista. Todas esas composiciones sin objetos transmiten la atmósfera del estado primigenio de la humanidad, que puede recuperarse gracias a la anarquía.

A principios de los años veinte, el anarquismo artístico de Ródchenko y Stepánova empezó a manifestarse en niveles más profundos. Pensemos en la fotografía titulada *Músicos ambulantes*, el primer retrato doble de los dos artistas, fechado en 1921. En el fondo de la imagen están las obras de p. 244
Stepánova incluidas en la serie *Figuras*, creada en 1920-1921. Sin embar- p. 102
go, los artistas no parecen demiurgos. Más bien al contrario, se reservan para sí el papel más modesto de «coautores» del material. Las posturas de Stepánova y Ródchenko parecen tan artificiales y figurativas como las de las figuritas de las paredes de su estudio. A partir de los personajes representados en esa serie, los artistas demuestran los principios constructivos básicos del cuerpo humano, como si se desplegaran ellos mismos en la superficie.

Se hacen manifiestas varias técnicas importantes utilizadas por el ideólogo de ese fotodúo (Ródchenko, que afirma el anarquismo en su trabajo). En primer lugar, el pensamiento anarquista explica el hecho en sí de





Aleksandr Ródchenko
Autorretrato, 1922

Anónimo
Músicos ambulantes (retrato doble de Aleksandr Ródchenko y Varvara Stepánova), 1921

recurrir a la fotografía, que, como señala Yuri Tyniánov, «exagera los rasgos individuales de un tipo en grado sumo, con lo que de hecho crea el efecto de la falta de parecido»[46]. Así pues, según Tyniánov, el marco fotográfico subraya el hecho de que la individualidad es la única realidad, sujeta a nada y a nadie. Para Ródchenko, lo que también importa es que el marco fotográfico elimina la jerarquía característica de, por ejemplo, la pintura académica. Todo lo que resulta estar dentro del marco es importante. De ese modo, la fotografía, a diferencia de la pintura, elimina la división del contenido en primario y secundario.

Un año después, Ródchenko creó un autorretrato con un montaje basado en el fotodúo *Músicos ambulantes* en el que demuestra el principio constructivista de la transformación del trabajo en arte recortando su propia imagen y luego conectándola a una rueda y un engranaje. El paso de Ródchenko al arte industrial, p. 245
a proyectos espaciales y ópticos con objetos de uso cotidiano, tejidos, colchas, etcétera, fue entre otras cosas un gesto dirigido al anarquismo. El programa de «arte industrial» cobró forma como programa de «arte para todo el mundo»; es decir, el arte debía desarrollarse gracias al esfuerzo de todos los trabajadores, no solo de personas con formación específica. Así, la teoría del arte industrial como forma universal de creatividad que tal vez acabaría por desbancar a todos los géneros artísticos establecidos estaba en consonancia con los conceptos anarquistas referidos a la posibilidad de lograr una sociedad no dividida en personas con formación específica y personas a su mando. Quienes están conectados con el arte elitista, accesible solo para una pequeña minoría privilegiada de la sociedad, tienen poder. «Nuestra pintura —escribió Stepánova— debería sacarse a las calles, a las vallas y a los tejados»[47].

46. Yuri Tyniánov, «Ob osnóvaj kinó», *Poétika. Istoria literatury. Kinó, Moscú*, Nauka, 1977, p. 335.

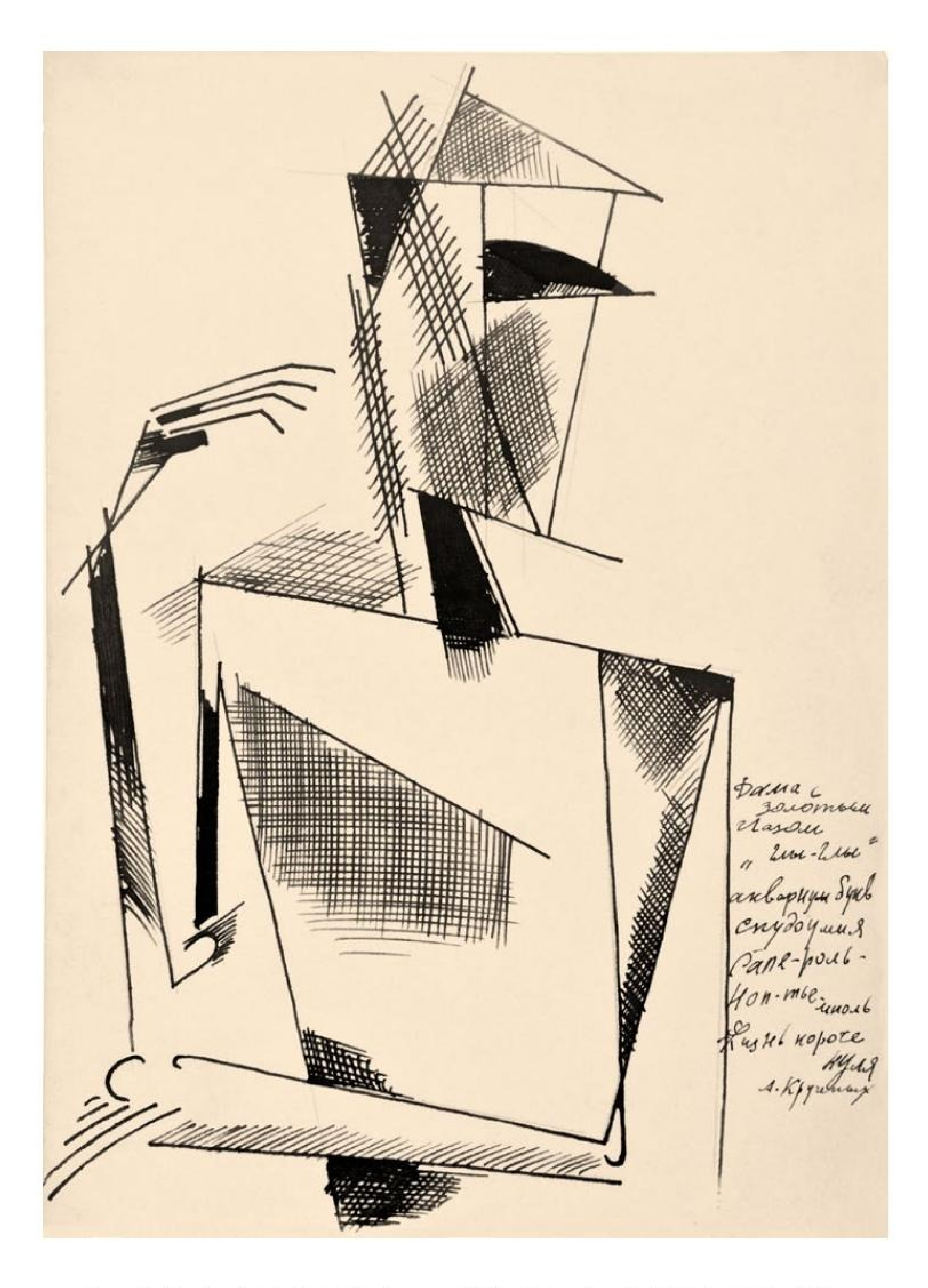
47. Stepánova, *Chelovek ne mózhet zhit bez chuda*, óp. cit., p. 85.



Varvara Stepánova
Ilustraciones para *Gly-Gly* de Alekséi Kruchónij, 1918

Del mismo modo que los planteamientos de Duchamp estaban determinados por el relativismo y el solipsismo de la filosofía de Stirner, en la que el individuo es la única realidad y *algo* tiene valor solo en la medida en que sirve al yo, al único, Ródchenko era un ferviente lector de la mencionada obra de Stirner *El único y su propiedad* y seguía las ideas en ella planteadas[48]. Ródchenko explicó su interés por la filosofía stirneriana en el epígrafe a su ensayo «El sistema Ródchenko» (1919). El epígrafe es un montaje de cinco citas, dos de ellas sacadas del libro de Stirner: «No coloqué nada como fundamento de mi causa» y «Lo devoro ya en el momento en que planteo mi condición, y el único es el único cuando lo devoro. [...] El hecho de que me devore a mí mismo demuestra únicamente que existo»[49].

Al lado de esos fragmentos de Stirner, Ródchenko ofreció citas de textos de Kruchónij, Walt Whitman y Otto Weininger. De la obra de Kruchónij *Gly-Gly* (en la que, por cierto, los héroes *budetliane* se llaman Jlébnikov y Malévich) eligió para su epígrafe la frase «Las pinturas desaparecen, todo se funde en negro», con lo que subrayaba la importancia del simbolismo cromático anarquista en su sistema artístico y, al mismo tiempo, situaba a Kruchónij en el mismo nivel que Stirner, el teórico del



48. «Ich entscheide, ob es in Mir das Rechte ist; außer Mir gibt es kein Recht» [Yo decido lo que es adecuado para mí; fuera de mí no hay nada adecuado], manifestó el filósofo alemán. Ver Max Stirner, *Der Einzige und sein Eigentum*, Stuttgart, Philipp Reclam jun. GmbH Verlag, 1981, p. 208 [Trad. cast., *El único y su propiedad*, José Rafael Hernández Arias (trad.), Madrid, Valdemar, 2004].

49. Aleksandr Ródchenko, *Ópyty dliá búduschego*, Moscú, Grant Publishing, 1996, p. 66.

anarquismo, el poeta Whitman y el filósofo Weininger, cuyos planteamientos estaban próximos al anarquismo.

p. 246-247 *Gly-Gly* se publicó en 1918, ilustrado con los collages «negros» de Stepánova. El título de uno de ellos, *Hollín y humo*, duplicaba el simbolismo del color negro. Las figuras geométricas negras de la composición *Todo da vueltas* evocaban velas de barco negras, otro símbolo anarquista, del manifiesto *La trompeta de los marcianos*: «¡Agitaos, velas negras del tiempo!»[50]. La «mujer de los ojos dorados» refleja el proceso de la desaparición del objeto. Si la obra de Kruchónij tenía miembros «reales» de la vanguardia como personajes, las ilustraciones de Stepánova hacían alusión a las formas artísticas de algunos pintores rebeldes: Malévich, Rózanova, Popova. Así, esas personas pasaron a ser también personajes de la pieza.

La conexión entre el autorretrato con montaje y la cosmogonía anarquista puede verse también en el hecho de que el *Autorretrato* de Ródchenko (1922) se haya interpretado como una respuesta crítica a la *Torre* de Tatlin
p. 249 (*Monumento a la Tercera Internacional*) que, a su vez, se concibió como respuesta al plan de propaganda monumental de Lenin de 1918. En el planteamiento de Ródchenko, la construcción de monumentos es un proceso que demuele literalmente el yo del individuo. Construir monumentos a los grandes de la literatura o a los teóricos del anarquismo equivale a la muerte, dado que presupone la pérdida de la individualidad, del propio yo: «¡Que desaparezcan todos los monumentos! [...] ¿Por qué esos ídolos de bronces absurdos? ¿Por qué esas marionetas ridículas, hechas quizá por gente con talento? Podrían decirme: es escultura, es arte; pero díganme: ¿el arte puede hacerse por encargo, puede hacerse de modo que encaje en un tema, una norma, un tamaño? ¡Por supuesto que no! [...] Cuando algo es un encargo de los zares, de los dirigentes del partido o de la gente, lo que se consigue es una obra hecha a medida, pero no arte»[51].

Ródchenko también cuestionó con vehemencia la idea hegeliana de la espiral, que Tatlin no solo convirtió en el factor decisivo para construir el entorno visual y material (junto con otras construcciones geométricas: la hipérbole y la parábola), sino también una metáfora de la dialéctica del movimiento histórico hacia lo absoluto[52]. La silueta del artista sentado encima de una rueda en el autorretrato de Ródchenko busca el geome-
p. 245 trismo de la línea recta.

La polémica con Tatlin (quien, desde el punto de vista de Ródchenko, representaba a los poderes establecidos) también llegó a las páginas de *Anarjia*. Por un lado, Ródchenko se oponía ferozmente a que la Sección de Artes de Petrogrado del Comisariado Popular de Educación ampliara sus actividades a Moscú: «Un nuevo comisariado: un comisariado para las



Anónimo
Exposición de cuadros de artistas de Petrogrado de todas las tendencias (Vladímir Tatlin cerca de su *Torre*), 1923

artes. [...] Quieren organizar el arte de acuerdo con un programa de partido político. [...] ¿De verdad creen los jefes de Moscú y los 'terroristas' de San Petersburgo que montar una oficina con formularios en blanco y sellos en los que diga 'Arte izquierdista' basta para que desaparezca la rutina, para que desaparezca la rigidez, para que desaparezcan la esclavitud y las cadenas del nuevo arte? [...] El artista rebelde, el artista anarquista, jamás accederá a ese nuevo tipo de compromiso oculto, ese nuevo tipo de explotación y opresión del arte»[53].

50. Velimir Jlébnikov, María Siniakova, Bozhidar, Grigori Pétnikov y Nikolái Aséiev, *Trubá marsián: poezia russkogo futurizma*, ed. V. N. Alfonsov y S. R. Krassitski, San Petersburgo, Akademicheski Proekt, 1999, p. 624.

51. Aleksandr Ródchenko, «O pokóinikaj», *Anarjia*, nº 52, 4 de mayo de 1918, p. 4.

52. Sobre la idea de la espiral en la obra de Tatlin, véase Aleksandr Flaker y Jürgen Harten (ed.), *Vladimir Tatlin. Leben. Werk. Wirkung. Ein internationales Symposium*, Colonia, DuMont Buchverlag, 1993, pp. 469-474.

53. Aleksandr Ródchenko, «Novy komissariat (judózhestvennaia kollegia)», *Anarjia*, nº 43, 21 de abril de 1918, p. 4. La Sección de Artes Plásticas del Comisariado Popular de Educación se creó por decreto del Comité Estatal de Educación el 22 de mayo de 1918. Antes incluso, el 29 de enero de 1918, el artista David Shterenberg fue nombrado jefe de la Sección de Artes Plásticas por decreto del Comisariado. El consejo artístico de la sección estaba formado por Shterenberg, Natan Altman, Nikolái Punin y Serguéi Chejonin, así como Mayakovski y Ósip Brik. Poco tiempo después se creó en Moscú un consejo similar, con las mismas prerrogativas que el de Petrogrado. Sus miembros eran Tatlin (director adjunto de la Sección de Artes Plásticas y presidente del consejo), Morgunov, Malévich, Sofía Dymshits-Tolstaia, Udaltsova, Rózanova y Kandinski.

Por otro lado, también condena a Tatlin, que había sido nombrado comisario moscovita de la nueva sección. Sobre él escribe: «Mirad: aquí hay una pecera, y artistas que hemos elegido nosotros mismos nadan respetablemente en su interior, pero nos separa un grueso cristal. [...] Qué horrible es para nosotros esa victoria. Vestíos con harapos y celebradlo: uno de nosotros se ha convertido en el elegido y en la autoridad»[54].

Tatlin, en su respuesta en *Anarjia* a la «Carta a los futuristas» de Baián Plamen, señala que «para que el espíritu llegue a ser anárquico» es necesario crear «depósitos de arte bien equipados donde la maquinaria psíquica del artista pueda recibir las reparaciones necesarias»[55]. Sus declaraciones, con consejos a los artistas para «mejorar el ojo», no contienen tesis anarquistas radicales sobre la destrucción del Estado y la propiedad. Y, sin embargo, su planteamiento encaja muy bien en el paradigma anarquista. Tatlin veía un espíritu revolucionario anárquico tanto en el anarcouniversalismo (en particular, en las teorías de Karelin, que aceptaba la posibilidad de cooperar con los bolcheviques, dado que el poder estatal acabaría siendo obsoleto tras la victoria de la revolución) como en el pananarquismo (los hermanos Gordin, que trabajaban en un «anarquismo soviético»). Más o menos a partir de finales de 1917, las teorías de los hermanos Gordin sentaron las bases primero del pananarquismo, luego del universalismo y por último del «anarquismo soviético», que defendía una postura moderada ante el poder estatal y reconocía la idea de una revolución comunista mundial. En las teorías, los cuentos y los poemas escritos por los Gordin, se detecta la coexistencia de todos esos modelos, más que la prioridad de uno de ellos. Los números dos y tres de *Anarjia* publicaron los sonetos de los Gordin, que estetizaban la libertad y la anarquía. En esos poemas, la creatividad artística aparece como un proceso que simultáneamente destruye los objetos de su creación como un todo completo[56]. Los Gordin querían construir tanto una sociedad anarquista unida como una red social anarquista mundial. En ese sentido, Wolf Gordin trató en 1918 de crear un lenguaje artificial llamado AO, una especie de lengua universal de la comunidad anarquista unida. En 1923 escribió «La gramática de la lengua panmetodológica AO», donde formulaba las reglas gramáticas generales del idioma de la humanidad del futuro, el de los neologismos. Gordin firmó su gramática con el seudónimo de «Beohbi», en clara referencia al poema de Jlébnikov, «*Bo-be-oh-bi* es la canción-labio» (1908-1909). Su «lengua universal» estaba próxima a los experimentos del transracionalismo de Jlébnikov, al tiempo que también reflejaba los juegos lingüísticos de la obra de los dadaístas[57].

La *Torre* de Tatlin, concebida como una especie de encarnación arquitectónica del pananarquismo, debía reunir a la humanidad, dividida durante

la construcción de la Torre de Babel. Igual que la lengua AO como encarnación del árbol del mundo y cimiento del universo, los enormes postes de radio que coronaban la construcción de Tatlin debían convertirse en el medio universal básico para transmitir información, el cimiento de una red mundial para almacenar y transmitir información. Los artistas dadaístas alemanes entendieron las obras de Tatlin como una revolución genuina en el arte. En la fotografía de George Grosz y John Heartfield con una pancarta que dice «El arte ha muerto. Larga vida al arte mecánico de TATLIN», este se presenta como un auténtico artista dadaísta[58]. p. 122

Sin embargo, Ródchenko interpretaba la construcción en espiral como una imagen del poder y el control estatales en el arte y la contrastaba con un montaje de su propia construcción de líneas y círculos geométricos. Sus p. 115 polémicas con la *Torre* se repitieron muchas veces. Recordemos, por ejemplo, su proyecto de 1919, el mismo año de la construcción de Tatlin, para levantar un nuevo quiosco de periódicos representado externamente como una torre pero orientado al geometrismo.

Para Stepánova y Ródchenko, la línea geométrica, como otras formas geométricas cerradas, era un factor primario tanto en el arte como en cualquier construcción en general. El manifiesto de Ródchenko de 1921 «Sobre la línea» contiene el siguiente pasaje: «La línea es lo primero y lo último, tanto en la pintura como en cualquier construcción. La línea es sendero de paso, movimiento, colisión, borde, accesorio, juntar, dividir. En consecuencia, lo ha conquistado todo y ha destruido los últimos baluartes de la pintura: el color, el tono, la textura y la superficie. La línea ha tachado la pintura con una cruz roja»[59]. Asimismo, para Stepánova y Ródchenko la línea (como cualquier otra construcción cerrada) era

54. Anti, «Tak podnimites zhe», p. 4. Véase también el breve artículo de Ródchenko en *Anarjia*, nº 50, 30 de abril de 1918, donde critica a Morgunov y a Tatlin por «trepar» a «comisariados cómodos».

55. Vladímir Tatlin, «Otvechaiu na ‘pismó k futurístam’», *Anarjia*, nº 30, 29 de marzo de 1918, p. 4.

56. Abba Gordin y Wolf Gordin, «Sonety», *Anarjia*, nº 3, 25 de septiembre de 1917, p. 2.

57. Sobre la afinidad tipológica entre el transracionalismo y el dadaísmo, véase la recopilación Luigi Magarotto, Marzio Marzaduri y Daniela Rizzi (eds.), *Zaumnyi futurizm i dadaizm v russkoi kulture*, Berna, Peter Lang, 1991.

58. En 1922, parafraseando este lema de Grosz y Heartfield, Alekséi Gan demandó «muerte al arte» en su libro *Constructivismo*. Véase Alekséi Gan, *Konstruktivizm*, Tver, Tverskoe izdatelstvo, 1922, p. 18.

59. Aleksandr Ródchenko, *Experiments for the Future. Diaries, Essays, Letters, and Other Writings*, Aleksandr N. Lavrentiev (ed.), Jamey Gambrell (trad.), Nueva York, Museum of Modern Art, 2005, p. 113.

un signo geométrico que significaba lo negativo en la dialéctica hegeliana del desarrollo histórico.

Las construcciones cerradas se convierten, en las obras de Stepánova y Ródchenko, en una «proyección óptima» (según la terminología de Aleksandr Flaker) del anarquismo, un modelo gráfico de una sociedad anarquista que no está sujeta a ningún tipo de poder estatal en absoluto[60]. La poesía visual de Stepánova de las colecciones *Zigra ar* y *Rtny jomle* (cuyos títulos son anagramas no solo de la segunda parte del seudónimo del artista V. Agarij sino también de la palabra *anarjism*, y cuyo contenido refleja los experimentos lingüísticos de los dadaístas) está plagada de
p. 280
imágenes de formas cerradas. El Charlie Chaplin de Stepánova, un solitario anarquista que no reconoce las leyes de la autoridad, también está
pp. 207, 218, 221
formado por construcciones cerradas.

En el contexto del trabajo de los artistas anarquistas de 1917 a 1924, destaca otra figura clave: El Lisitzki. Aunque no formaba parte del grupo de pintores rebeldes publicados en *Anarjia*, sí era amigo suyo y compartía su visión anarquista del arte. Cuando estaba en Alemania entre 1922 y 1925, Lisitzki trabajó con Kurt Schwitters, Arp, Raul Hausmann y Tzara. También participó en el Congreso de Constructivistas y Dadaístas celebrado en Weimar en septiembre de 1922. El contacto con artistas dadá tuvo su influencia en ambas partes. En concreto, podemos ver paralelismos entre las exposiciones diseñadas por Lisitzki en los años veinte y el *Merzbau* de Schwitters. En 1924, Lisitzki creó un fotomontaje artístico titulado
p. 255
Autorretrato o *Constructor*. El artista se fotografió la mano aferrando un calibrador con papel milimetrado de fondo y luego superpuso un autorretrato fotográfico de otro negativo, un ejemplo de la organopoética de la corporeidad anómala. ¿Cuál es, pues, el sentido de la anomalía presentada en ese fotomontaje?

En primer lugar, el artista mostró dos fragmentos del cuerpo humano: la mano y la cabeza. El empleo de fragmentos constituye un alejamiento de la norma canónica, y señala la incorrección del texto con respecto a todos los géneros canónicos que reivindican la totalidad y la integralidad. En consecuencia, la representación de la mano y la cabeza como fragmentos del cuerpo en este montaje pertenece ya a la organopoética de la anomalía. Las partes del cuerpo humano mostradas aquí, que ocupan un porcentaje significativo de la superficie visual, son en última instancia «extractos» autónomos del cuerpo del artista. Sin embargo, la fragmentación también produce una mayor deformación. La superposición de dos partes del cuerpo (mano y cabeza) engendra un cuerpo completamente nuevo. Estamos ante una nueva corporeidad en el montaje o, si recurrimos a un

concepto de la teoría fenomenológica del cuerpo de Maurice Merleau-Ponty, observamos un «cuerpo potencial» del ser humano del futuro[61]. La mano pierde su significado corriente como extremidad humana y símbolo del trabajo. Aquí no es un objeto ni una suma de objetos, sino una nueva formación anatómica: una mano que adquiere visión. El ojo del rostro del artista se ve a través de la palma[62]. El significado de una «mano que adquiere visión» puede comprenderse si partimos de la interpretación del cuerpo que hace Edmund Husserl. En contraste con la filosofía clásica del cuerpo, Husserl dirige la atención al hecho de que hay dos tipos de cuerpo: el cuerpo físico y el sujeto que experimenta. El cuerpo sujeto/objeto, que Husserl sopesa en su tratado «La filosofía como ciencia estricta», supera la dicotomía entre el yo y el otro y penetra en esferas inaccesibles al análisis reflexivo. En el *Autorretrato* de Lisitzki, la mano que adquiere visión es un lugar donde lo material (la mano en sí) interactúa con lo contemplativo (el ojo). Esa imagen ilustra nuevos horizontes de la experiencia del artista, la experiencia que resulta de la interacción mutua entre su actividad corporal móvil dirigida al mundo exterior y el impacto simultáneo del mundo exterior en él[63]. Al representar una mano anómala (una mano con un ojo) Lisitzki trata de superar la dicotomía sujeto-objeto tan típica de la filosofía clásica del cuerpo. Su montaje compositivo representa la imagen metafórica de un cuerpo mágico o carnavalesco, grotesco (en el sentido bajtiniano) del que se eliminan las antinomias. Una mano anómala como esa se percibe como perfecta, y el artista que la posee, como creador de nueva cultura. El artista que ha superado (en el sentido de la dialéctica tripartita de Stirner) tanto la fase realista de la infancia, con sus limitaciones materialistas, como la debilidad de

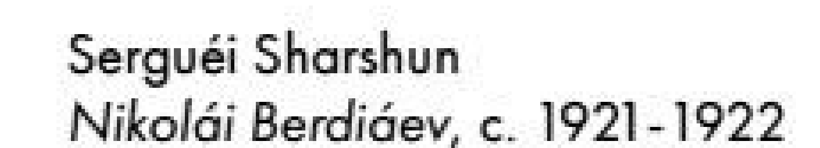
60. Véase el capítulo «Optimálnaia proiektsia», en Aleksandr Flaker, *Zhivopísnaia literatura i literatúrnaia zhívopis*, Moscú, Tri Kvadrata, 2008.

61. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, París, Gallimard, 1945 [Trad. cast., *Fenomenología de la percepción*, Jem Cabanes (trad.), Barcelona, Península, 2000].

62. Comparar con el dibujo de Maurits Cornelis Escher *Mano con esfera reflectante*, donde la mano, deformada en una esfera de cristal, produce una nueva óptica.

63. Véase también Martin Heidegger, *Was heißt Denken?*, Frankfurt, Vittorio Klostermann, 2002, pp. 18-19: «La mano da y al mismo tiempo recibe, y no solo cosas; también se da a sí misma, y se recibe a sí misma con la otra mano» [Trad. cast., *¿Qué significa pensar?*, Raúl Gabás (trad.), Madrid, Trotta, 2010].




Serguéi Sharshun
Nikolái Berdiáev, c. 1921-1922

la juventud, con sus ideas fijas propias de las ideologías y las religiones, pasa a ser, en *Autorretrato*, un verdadero constructor dadaísta. Al adquirir autogobierno personal, el constructor simboliza la conclusión de la dialéctica tripartita de Stirner: queda realmente libre de todo límite interno y externo.

El filósofo ruso Nikolái Berdiáev, que vivió en Berlín de 1922 a 1924 y publicó allí varias de sus obras, escribió en 1946: «El patetismo ruso de la libertad estaba más vinculado a un anarquismo de fuertes principios»[64]. Con eso repetía una idea defendida a menudo por los pintores rebeldes de la época de las utopías anarquistas.

La imagen de la era que reunió el dadaísmo y el anarquismo encontró una expresión ingeniosa e inesperada en los dibujos dadaístas de Serguéi Sharshun, realizados en Berlín entre 1921 y 1922, de Berdiáev y Tzara, a los cuales conocía personalmente. El filósofo ruso de la libertad y la anarquía, y el principal teórico del dadaísmo se representan en esa serie de retratos de modo que, a pesar de todas sus divergencias externas, demuestran tener un parecido. Así pues, en la obra de Sharshun el dadá y el anarquismo se consideran fenómenos de la misma categoría.

pp. 203, 254

64. Nikolái Berdiáiev, «Rússkaia ideia. Osnovnye problemy russkoi mysli XIX i nachala XX veka», en *O Rossi i russkoi filosofskoi kul'ture. Filosofy russkogo posleoktiabr'skogo zarubezh'ia*, Moscú, Nauka, 1990, p. 171.



Gebrauchsgraphik январь 1928. Berlin-New York CITY USA
Производ. граф.

Portrait of himself (Photo-Painting) 1923
Selbstporträt (Photomalerei) 1923

TRAUGOTT SCHALCHER

el LISSITZKY, MOSKAU

DAS Land der Russen mit der Seele suchend — so tastet man sich vorsichtig und genießerisch durch das Werk dieses Künstlers. Lenin spricht. Vor dem Kreml stauen sich unabsehbar die Massen des Proletariats. Eine Karte von Rußland wird ausgebreitet. Sie verliert sich hinter statistischen Tabellen. Der 25. Oktober 1917 wird uns als „Großer Tag der Sowjets" eingehämmert. Noch und noch und noch. Dort ist ein Plakat für die Rote Armee, aber nicht weit davon wirbt der Künstler für Pelikantinte. So ist in Lissitzky Russisches und Deutsches, Merkantiles und Kommunistisches seltsam gemischt. Bei aller

"SEEKING the land of Russians with the soul —" to adapt the poet's words, cautiously and enjoying every step, one feels one's way through the work of this artist. Lenin is speaking. The proletarian masses stand in dense throngs before the Kreml. A map of Russia lies spread before us. It is almost concealed behind tables of statistics. October 25, 1917 is being celebrated as the "Great Day of the Soviets." Here is another striking effect, here another and another. Here is a poster for the Red Army and cheek by jowl with it the artist calls our attention to Pelikan inks. Such is the singular mixture of Russian and

49

16.6.29.

El Lisitzki
Autorretrato,
ilustración de la revista
Gebrauchsgraphic, 1928



TEXTOS HISTÓRICOS



Anónimo
Mijaíl Lariónov, Natalia Goncharova e
Iliá Zdanévich, Moscú, 1913

ILIÁ ZDANÉVICH
NATALIA GONCHAROVA Y EL TODISMO, 1913

Realmente breve fue el reino del futurismo. Pero se consiguió muchísimo. Igual que el alma siempre danza la víspera de una empresa vertiginosa, el futurismo hizo posible lo imposible. Y quién iba a imaginarse que (después de todas las proezas descaradas e inauditas, los valores pisoteados, la transformación de un cerebro en un aeroplano, las bellas revelaciones y los disturbios) surgiría algo aún más imposible, más descarado, abrumador y desenfrenado, algo que no distinguiría entre el futurismo y sus enemigos y arrojaría a todo el mundo al mismo montón del sinsentido aborregado.

Siempre eres ciego, sordo y absolutamente ignorante hasta que te aplastan las piedras. Y no hay nada que hacer. Tu adscripción te ha vendado los ojos con un pañuelo y te ha tapado los oídos con algodón sucio. [...] Para empezar, vamos a desechar distintos términos y los conceptos a los que se refieren: las palabras *tiempo, espacio, nuevo, viejo* y todo lo que las sigue. No hay más público que este, no hay más tiempo que el presente. Tengo en la cabeza una serie de libros de contenido diverso y una serie de obras, y ahora vamos a referirnos a algunos de ellos. Esos libros y obras contienen juicios de arte que se resumen así: el arte crece y sucumbe, las obras de arte envejecen, el conocimiento se transmite de generación en generación, etcétera; en otras palabras, el arte vive en la historia. A partir de esos supuestos se deducen distintas leyes valiosas: el arte se basa principalmente en la emoción estética, que cambia con la evolución de quien la profesa. En consecuencia, si la combinación de determinadas normas estéticas puede definirse como estilo, podemos aseverar que cuanto más conservador y rígido sea un entorno, más constante será el estilo del estado del mundo antiguo, el estado de los estilos más constantes. Con el progreso y la aceleración del desarrollo, los estilos cambian cada vez más deprisa; en la actualidad, experimentan su auge y su caída en cuestión de una hora. Es imposible determinar un estilo fijado para nuestro tiempo. Esas son las cosas curiosas que escriben en esos libritos. Y luego también escriben

Iliá Zdanévich, «Natalia Goncharova i vsióchestvo [Natalia Goncharova y el todismo]», extractos de la conferencia pronunciada el 5 de noviembre de 1913, Moscú, Archivo del Departamento de Manuscritos, Museo Estatal Ruso, 177.

que, cuanto más rígido sea el entorno, más lento será su desarrollo, menos diferirá una generación de la siguiente, antes se reconocerán los nuevos maestros, menos intensas serán la lucha por el reconocimiento y la hostilidad ante los innovadores, y más fuertes y duraderas serán las autoridades. En la antigüedad, no existía el concepto de la guerra de los innovadores contra la multitud; en nuestra época, cada nueva dirección se recibe con mayor hostilidad que la anterior. La primavera pasada, nos atacasteis en el Museo Politécnico[1], uno de los primeros casos de puñetazos contra la estética. Así pues: cuanto más rígido es el entorno, más estable es la tradición; en consecuencia, cuanta menos necesidad de estudio teórico del arte hay, menos teoría e individualidad hay, y viceversa. Así pues: cuanto más rígido es el entorno, más homogéneas son las creencias estéticas; cuanto más pertenece el arte a todo el pueblo, menos partidos y células hay; y viceversa. Conclusión: en nuestro tiempo, no puede haber estilo estable, no puede haber escuela, no puede haber tradición, no puede existir un arte popular realmente universal. Conclusión: el nuestro es un tiempo de estilos híbridos y efímeros, de teoría, de diferenciación en el arte. Y es que el nuestro es un tiempo de velocidad y progreso, vertiginoso y apresurado.

Los libros en los que se formulan esas leyes históricas del arte los he escrito yo y nunca han existido. Sus preceptos son estrictamente lógicos y científicos; son el credo del futurismo, que surgió de ellos y se ha apoyado en sus cimientos. Pero el futurismo nunca sospechó que su credo y su lógica pudieran desecharse sin más, que tanto el sentido común como su falta pudieran sustituirse con otro principio más que se burla del sentido común y también de su carencia.

No hay nada más que este público y nada más que el presente. Sin embargo, nuestra mirada atraviesa las paredes como rayos X y toma posesión del mundo; nuestros pensamientos montan guardia sobre él y juzgan su evolución. Creamos el tiempo y el lugar. Hay muchos mundos más allá de este público, muchas horas más allá de esta. Pero no más. No volvamos a nuevos caminos. Afirmamos que el tiempo existe lo mismo que el espacio, pero entre ellos no hay relación: las relaciones las crean los seres humanos y lo lejano puede resultar cercano mientras que lo cercano puede resultar lejano. No hay perspectiva histórica, no existen la perspectiva o el espacio como tales. Solo hay sistemas creados por los seres humanos. Es absurdo declarar la guerra al pasado, porque el pasado no existe. Es absurdo aspirar al futuro, porque el futuro no existe: el futuro puede transformarse en el pasado y viceversa, el tiempo y el lugar son material humano creado para

1. Alusión a una pelea durante un debate «Objetivo» sobre el tema «Oriente, la nacionalidad y Occidente» celebrado el 23 de marzo del 1913.

una mejor construcción, y el maestro puede utilizar ese material como le plazca. Esa es la base del todismo [*vsechestvo*]... El todismo es una escuela especial de maestría; transforma la guerra contra el pasado en algo sin sentido y con ello echa abajo el futurismo. Pero no está relacionado con ninguna estética en particular; en consecuencia, no está en conflicto con la creencia de que la bota es aún más hermosa que Venus[2], las mujeres siguen siendo despreciables, etcétera. Eso no viene al caso, ya que esas no son las labores de la maestría como tal. Pero se puede ser todista [*vsek*] sin adherirse a esos principios: da igual si el maestro es misógino, da igual si considera que el público está formado por borregos o no; solo importa su maestría. El principal fallo del futurismo no estaba en sus creencias, muchas de las cuales son valiosas y siguen confirmándose, sino en la disolución de la maestría en las preocupaciones cotidianas, los estados de ánimo, etcétera. Es un problema grave entre los franceses. En cuanto a nuestros poetas de San Petersburgo y Moscú, cuyos seguidores afectados y de dudosa reputación han olvidado la maestría por completo, parecían, y parecen, extravagantes y rebeldes solamente gracias a la estupidez de su público, cuando en realidad sus rebeliones nunca cambiaron nada.

2. La conferencia de Zdanévich sobre el futurismo pronunciada en el marco del debate «Objetivo» incluyó la demostración de una bota. Así se relató en la prensa: «En la pantalla se muestra una imagen de la Venus de Milo; el ponente, por su parte, muestra una bota vieja y gastada. 'Bueno, aquí tenemos a Venus. ¿Por qué es hermosa? Porque eso nos han enseñado. La belleza de la bota es superior, ya que es autónoma, ya que no somos conscientes de ella'. El joven se queda ahí mucho rato, con la bota en las manos, mientras el público monta un alboroto. '¡Saque esa bota de aquí! ¡La bota no nos importa!' '¡Vendedor ambulante!' Hay silbidos, pataleos, gritos furiosos; por fin, se ve obligado a guardar la bota» («La bota moderna y la Venus. Debate 'Objetivo'», *Golos Moskvy,* nº 70, 27 de marzo de 1913, p. 5).

НОВЬ

Въ розничной продажѣ повсюду. 2 коп.

ЕЖЕДНЕВНОЕ ИЗДАНІЕ.

№ 11. Воскресенье, 26 января 1914 г. МОСКВА.

Редакція: Б. Дмитровка, 26. Тел. 4-51-42. Пріемъ ежедневно 3—6 час. вечера.

Контора: Кузнецкій Мостъ, 11. Тел. 4-51-41.
ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: на 1 годъ—5 р. 50 к., на полгода—3 р., на 3 м.—1 р. 60 к., на 1 м.—60 к. Разсрочка: при подпискѣ—2 р. 50 к., 1 мая—1 р. 50 к., 1 іюля—1 р. 50 к. Для учителей, студентовъ, священниковъ, почт.-телегр. служащихъ льготная подписка: въ годъ—5 р., полгода—2 р. 70 к., 3 мѣс.—1 р. 40 к., 1 мѣс.—50 к. За границу вдвое.
ОБЪЯВЛЕНІЯ: 80 коп. строка нонпарели. Печатаются среди текста. Телеф. 2-62-27.





Anónimo
Filippo Tommaso Marinetti, ilustración del periódico
Nov, 26 de enero de 1914

ILIÁ ZDANÉVICH
A FILIPPO TOMMASO MARINETTI, 1914

A[preciado] S[señor]:

Lamentablemente, en estos momentos me encuentro en el sur, muy lejos de Moscú, y no puedo asistir a su conferencia ni decir en público lo que hay que decir sobre su visita. Tengo que limitarme a escribir esta carta y, dado que es una carta abierta que no solo nos afecta a nosotros dos, envío una copia al director del periódico *Russkie Védomosti* [Noticias Rusas][1].

Mis amigos *peintres M-me Gontcharoff* [Goncharova], *Larionoff* [Lariónov], *Le-Dentu* [Le Dantiu] *et moi* fuimos de los primeros en preconizar el futurismo en Rusia, y creo que en nuestra época contribuimos en una medida nada desdeñable a su difusión contagiosa. Apreciábamos el futurismo como la única dirección que realmente necesitaba el arte, y porque poníamos los intereses del arte por encima de todo lo demás luchamos por el futurismo. Sin embargo, los propios intereses del arte, la necesidad de renovarlo en comparación con el pasado reciente, nos obligaron el año pasado a romper con el futurismo, principalmente porque ya no satisfacía nuestras exigencias artísticas y resultó necesitar una transformación radical para ser como mínimo relativamente compatible con el crecimiento de la cultura artística.

En este momento, aceptamos el futurismo solo como un paso histórico necesario, pero su propaganda actual, sus tácticas actuales, el futurismo en la forma en la que usted hace propaganda de él ahora, eso no solo no lo acepto, sino que lo considero simplemente destructivo para el arte, una rendición absoluta de la posición que ocupaba antes, una rendición en nombre del academicismo, de modo que hoy su futurismo no es más que una máscara y, si me permite, es más académico que la propia academia. Si el nombre del futurismo solo va a aplicarse a la ideología y a las tácticas a las que se adhiere usted actualmente, olvidando lo amplio y antiacadémico que era cuando nació, habrá que decir que el futurismo nació ayer y solamente ayer, solamente como un fantasma de posibilidades no logradas (da igual por qué) y fortalezas abandonadas.

Tiflis, 23 de enero de 1914

Departamento de Manuscritos del Museo Estatal Ruso f. 177, ed. kr. 66, l. 2-2ob.

1. Como Marinetti permaneció en Rusia más tiempo del previsto, finalmente pudo celebrar su encuentro con Zdanévich.



Olga Rózanova
Composición, 1915

OLGA RÓZANOVA

LAS BASES DE LA NUEVA CREACIÓN Y LOS MOTIVOS POR LOS QUE SE MALINTERPRETA, 1913

Para la mayoría del público educado por seudoartistas a partir de copias de la naturaleza, la concepción de la belleza se basa en los términos «conocido» e «inteligible». En consecuencia, cuando un arte fundamentado en nuevos principios lo obliga a despertar de sus actitudes anquilosadas y soporíferas, cristalizadas de una vez por todas, la transición a un estado diferente instiga protestas y hostilidad, dado que el público no está preparado.

[...] Las repugnantes carcajadas en las exposiciones de las tendencias más destacadas únicamente pueden explicarse por la renuencia a recibir educación.

La perplejidad ante los cuadros y los títulos expresados en lenguaje técnico (directriz, instrumentación del color, etcétera) únicamente puede explicarse por una ignorancia supina.

[...] Solo el Arte moderno ha defendido la importancia formal y absoluta de principios como el dinamismo pictórico, el volumen y el equilibrio, el peso y la ingravidez, el desplazamiento de la línea y el plano, el ritmo como división legítima del espacio, el diseño, la dimensión del plano y la superficie, la textura o la correlación del color. Basta con enumerar esos principios, que distinguen el Arte Nuevo del Viejo, para convencerse de que son la Nueva Base Cualitativa (y no simplemente cuantitativa) que demuestra la importancia «autosuficiente» del Arte Nuevo. Se trata de principios hasta ahora desconocidos que revelan el ascenso de una nueva era de la creación, una era de logros puramente artísticos.

Es la era en la que el Gran Arte de la Pintura se libera total y definitivamente de los rasgos ajenos de la Literatura, la Sociedad y la vida cotidiana. Hay que reconocer a nuestra época el cultivo de esa valiosa visión mundial; es una época a la que no afecta la cuestión de con qué rapidez pasan volando las tendencias que ha creado.

Olga Rózanova, extractos de «Osnovy nóvogo tvórchestva i prichiny ego neponimania», *Soiuz molodiozhi*, 3, marzo de 1913, pp. 14-22. Traducción de la versión inglesa de John E. Bowlt en Bowlt (ed.), en *Russian Art of the Avant-Garde*, Nueva York, The Viking Press, 1976, pp. 102-110.

Después de aclarar los valores esenciales del Arte Nuevo, no puede dejar de observarse el extraordinario ascenso de toda la vida creativa de nuestros días, la diversidad sin precedentes y la abundancia de tendencias artísticas.

Los señores críticos de arte y veteranos del Arte Viejo se muestran fieles a su esencia con ese pavor mortal a lo hermoso, a lo que se renueva continuamente; están asustados y tiemblan de miedo por los pequeños ataúdes de sus escasos logros artísticos. Para defender en público esa propiedad lamentable y los puestos que ocupan, no escatiman esfuerzos a la hora de calumniar el Arte Joven y obstaculizar su procesión triunfal. Y lo reprueban aún más con frivolidad e inestabilidad.

Hace ya mucho tiempo que debemos darnos cuenta de que el futuro del Arte solo quedará garantizado cuando la sed de renovación eterna del alma del artista sea inagotable, cuando el gusto individual espantoso pierda su poder sobre él y lo libere de la necesidad de recurrir constantemente al refrito.

[...] ¡Todo momento del presente es distinto a un momento del pasado, y momentos del futuro contendrán posibilidades inagotables y nuevas revelaciones!

¿Cómo puede explicarse la muerte espiritual prematura de los artistas del Arte Viejo si no es por la pereza?

Terminan sus días como innovadores antes incluso de haber cumplido treinta años, y luego recurren al refrito.

No hay nada más horrible en el Mundo que la repetición, la uniformidad.

La uniformidad es la apoteosis de lo banal.

¡No hay nada más horrible en el Mundo que el Rostro inmutable de un artista, por el que sus amigos y sus antiguos compradores lo reconocen en las exposiciones, esa máscara infausta que le impide ver el futuro, ese pellejo despreciable en el que están dispuestos todos los comerciantes de arte «venerables» aferrados a su seguridad material!

No hay nada más terrible que esa inmutabilidad cuando no es la huella de la fuerza elemental de la individualidad, sino la mera garantía comprobada de un mercado estable.

Hace ya mucho tiempo que debemos poner fin a la depravación de la procacidad de los críticos y confesar con sinceridad que solo las exposiciones de la Unión de la Juventud son el compromiso de renovación del arte. Quienes aprecian únicamente el sueño tranquilo y las recaídas de la experiencia merecen nuestro desdén.



Olga Rózanova
Diseño de cubierta para el libro
Transracional de Alekséi Kruchónij y
Aliágrov (Roman Jakobson), 1915

МАРСОВО ПОЛЕ, № 7.

ПОСЛѢДНЯЯ ФУТУРИСТИЧЕСКАЯ ВЫСТАВКА КАРТИНЪ

„0,10“

(НОЛЬ-ДЕСЯТЬ)

составъ участниковъ выставки „Трамвай В“, 50% чистой прибыли въ пользу Лазарета Дѣятелей Искусства.

ВЕРНИССАЖЪ—19-го Декабря, плата за входъ 1 рубль.

ОТКРЫТІЕ— 20-го Декабря, плата за входъ 50 коп.

Въ день Вернисcажа выставка открыта съ 4 час. дня до 8 ч. в.

Въ день Открытія и прочіе дни съ 10 час. до 5 час.

Входная плата въ день вернисcажа 1 р. Въ день открытія 50 к., прочіе дни 50 коп., учащіеся 30 коп.

Трамваи: №№ 1, 2, 3, 12, 15, 22.

Печ. разр. 30 Ноября 1915 г., за № 30419, за Петроград. Град., Пом. Град. Камергеръ Лысогорскій. тип. имп. т.

Iván Puni
Cartel para *La última exposición futurista de pintura 0,10*. 1915

IVÁN PUNI Y KSENIYA BOGUSLÁVSKAIA
FOLLETO, 1915

1) Un objeto es la suma de unidades reales, una suma que tiene un propósito utilitario.

(La utilidad es el propósito de la suma de elementos reales para representar algo. Por ejemplo: una suma determinada de elementos es una piedra, otra un hombre, etcétera.)

2) La sustancia de un objeto (realidad) y la esencia de un objeto como una silla, un samovar o una casa no son lo mismo.

A) La libertad del objeto frente al significado, la destrucción de la utilidad.

B) Un cuadro es una nueva concepción de elementos reales abstraídos, privados de significado.

3) 2 x 2 es lo que se quiera, pero no cuatro.

C) (Lo estético en sí.)

Un objeto (un mundo) liberado de significado se desintegra en elementos reales: los cimientos del arte.

B. 2) La correlación de elementos descubiertos y revelados en un cuadro es una nueva realidad, el punto de partida del nuevo cuadro.

Iván Puni y Kseniya Boguslávskaia, folleto distribuido en *La última exposición futurista de pintura. 0,10* Petrogrado, 1915. Traducción de la versión inglesa de John E. Bowlt en Bowlt (ed.), *Russian Art of the Avant-Garde*, Nueva York, The Viking Press, 1976, p. 112.

Н. ПУНИН



ПЕТЕРБУРГ

Издание Отдела Изобразительных Искусств Н. К. П.

1920 г.

Vladímir Tatlin
Cubierta del libro *Monumento a la Tercera Internacional* de Nikolái Punin, 1920

NIKOLÁI PUNIN
EL APARTAMENTO Nº 5, DÉCADA DE 1930

En el apartamento nº 5, los «ismos» se condenaban de una vez por todas; nadie los utilizaba como tapadera de su trabajo; los únicos términos que alguna vez se pronunciaban eran los que tenían un significado real y de los que no se podía prescindir: impresionismo, futurismo, cubismo.

Cuando Malévich trajo el suprematismo junto con la exposición *0,10*, nadie se sintió tentado por el nuevo «ismo» simplemente porque fuera nuevo. La época del futurismo había pasado; ninguno de nosotros quería salir al galope y ponerse a cortar cabezas de muñecas de arcilla sin reducir la velocidad. [...] No buscábamos algo nuevo, sino formas de captar la realidad, maneras de aferrarla con unas tenazas sin torturarla ni que nos torturase, con sus convulsiones y sus gemidos, con su agonía en el lienzo. Los artistas necesitaban buena vista y una mano bien entrenada, así como los sentidos agudos, la agilidad y las costumbres de un cazador. La bestia era aterradora, y nadie esperaba ni deseaba misericordia después de un disparo fallido o una herida no mortal. Entonces todo se hacía con cierta severidad: la gente era seria y sincera. Estábamos todos terriblemente cansados de la imprecisión del esteticismo e igual de cansados de la experimentación presurosa de las carreras de caballos futuristas; íbamos en pos de un arte robusto y sencillo, todo lo sencillo que fuera posible en aquellos años de transición y agitación. [...] Apreciábamos el presente o, como mínimo, ninguno de nosotros quería avanzarse a su tiempo o mirar por encima de las cabezas de los demás; no nos tentaban las poses... Y creíamos que nuestro arte era sencillo, comprensible y necesario. Lo habíamos creído antes, en 1915, y lo creímos después, a finales de 1916, cuando ya nos habíamos pasado al cubismo e incluso al constructivismo de Tatlin, porque para nosotros no se trataba de «ismos» ni de movimientos, sino solo de métodos. La guerra había dejado huella; se metió entre nuestras vidas en el apartamento nº 5 y las «primeras batallas futuristas»; nos arrancó pedazos del pasado que tendrían que haber sido nuestros, acortando una parte y alargando otra, del mismo modo que una vela acorta o alarga las sombras que caen en una

Nikolái Punin, extractos de «Kvartira No. 5», en *Iskusstvo i revoliutsia*, memorias escritas en la década de 1930 y publicadas por primera vez en *Panorama iskusstva 12*, Moscú, 1989, pp. 162-198.

pared; y, tras cambiar la velocidad de todo el mundo, situó detrás de nuestras vidas un telón de fondo siniestro ante el que todo empezó a parecer al mismo tiempo trágico y trivial. Comprendimos muy pronto que la táctica que los precursores del movimiento futurista habían empleado con un éxito apabullante, pero también con exceso *(épater les bourgeois)*, era dañina e inadecuada en el contexto de 1915-1916. Era dañina porque inculcaba la costumbre de ver el arte como un escándalo, eliminando la calidad y el sentido real de la lucha creativa; era inadecuada porque los «burgueses» estaban ya tan conmocionados por la guerra (esa marcha futurista por todo el planeta con la camisa sangrienta de los atardeceres infinitos) que sencillamente era una locura tratar de conmocionarlos aún más. Y así, poco a poco, proyectamos una actitud irónica ante todo lo vinculado a la primera campaña futurista. [...] Durante todo el año 1916, se trabajó intensamente en el apartamento nº 5 para comprender los principios del «cubismo». Con el asesoramiento de Tatlin y sin él, pero dentro del marco de resolución de las tareas que había planteado, los habitantes del apartamento se dejaron la piel en la construcción de modelos espaciales, en la selección de materiales de distinto tipo, calidad y forma. Serraron y sudaron, cortaron y limaron, estiraron y doblaron; la pintura quedó casi olvidada; solo se hablaba de contrastes, de combinaciones, de tensiones, de cortes transversales, de texturas. Desde fuera, podía parecer una obsesión, pero en realidad era la intensidad creativa de gente que creía que sus esfuerzos acabarían desplazando cánones antiquísimos y que surgiría «un nuevo Renacimiento». [...] Poco a poco, la guerra dejó paso a una revolución. No sabemos cuándo empezó la revolución; la guerra no ha terminado.

KAZIMIR MALÉVICH

2ª DECLARACIÓN DE LOS SUPREMATISTAS, DE LA «DECLARACIÓN DE LOS DERECHOS HUMANOS», 1918

Que exista el mundo suprematista de fenómenos y no objetual.

Pulverizados, los objetos del cubismo como sistema han perdido sus elementos.

La sección cuadrada y coloreada de la masa de color engendra, en la mente de muchos individuos, un impulso hacia el carácter no objetual.

Por todos los rincones, espaldas aplastadas por la fuerza de las leyes del suprematismo yacen temblorosas al estallar los músculos.

El gruñido de las voces, el pataleo de los pies: retorcida, la garganta arroja sus peculiares extravagancias al interior de los cráneos de gente de un temple distinto.

Los suprematistas, que hemos arrojado una nueva ley al espacio de las estructuras, a la estructura de los escombros, mientras cortábamos el pecho del espacio en un movimiento interminable, nos hemos liberado de la raza.

El color del corte transversal (la ley del signo garantizado) es nuestra distinción de la integridad de los números no objetuales seudo-suprematistas.

Ahora en todas las encrucijadas de espaldas hay un lienzo pintado por un esteta de brotes rosas y violetas como plantas femeninas, corsés y sujetadores; esos lienzos muestran la esencia interior de artistas que han desertado de formas de pintar antiguas y gastadas en favor del arte nuevo.

A la bandera del movimiento aportan individualismo bajo la máscara del color de líneas mediocres.

A nuestra espalda se oye el pataleo de pies que corren, los pasos de una cohorte de artistas que envuelven el resistente sistema de las construcciones suprematistas.

Mutilados por el contacto, aplastados, yacen entre las vulgares rampas de cafeterías y teatros.

Kazimir Malévich, «2-ia Deklaratsia Suprematístov», junio de 1918, en «Deklaratsii prav cheloveka», publicado originalmente en Kazimir Malévich, *proizvedenia raznyj let: stati. Traktaty. Manifesty i deklaratsi. Proiekty. Lektsi. Zapisi i zametki. Poezia*, Aleksandra Shatskij (ed.), vol. 5, Moscú, Gileia, 2004, pp. 104-105.

Nos corona la conciencia de nuevos cortes transversales intuitivos, avanzamos hacia las nuevas señales de fenómenos reales.

Nuestra muerte y la de las cosas están unidas en la materia de la escritura cuneiforme. El mundo material desaparece, dividido por el espacio.

Dividimos la división de la nueva ruta del movimiento y dejamos la gorra azul del cielo como una tapa sobre el cráneo del viejo mundo.

El mundo, predicamos, se pintará de incoloridad: el fuego alocado, lanzador de colores ardientes, revelará el tono de las cosas dentro de la cúpula del cerebro y será una señal del nuevo orden.

Pero entre los pasillos innumerables de la mente, ante la arremetida de fuerzas agitadoras, veo ya una nueva imagen más allá del mundo del color.

Orgulloso, como una serpiente con anillos como arcos, sale repentinamente del cuerpo al espacio; se lleva consigo las voces de nuevas líneas de puntos; gime como una trompeta entre abismos.

En el vórtice de cinturones de momentos, la intuición de nuevos números y sumas descenderá al centro blanco del color.

Sumas sin peso, volumen o color yacerán en los cimientos de las primeras formaciones.



Anónimo
Kazimir Malévich en el film documental
Exposición de cuadros de artistas de Petrogrado de todas las tendencias, 1923

KAZIMIR MALÉVICH

EL LLAMAMIENTO DE MALÉVICH A LOS ARTISTAS PROGRESISTAS DE ITALIA, 1919

¡Vosotros, que subisteis a los cráteres del Vesubio y el Etna y arrojasteis al globo el lenguaje del sacrilegio contra las viejas reliquias! ¡Vosotros, que escupisteis en el altar de los valores sagrados del arte de ayer, y en cuyas manos el sol se transformó en un cuenco de latón pulido, de modo que, al golpear los dedos del futurismo contra su fondo, reventaron los tímpanos del sistema de Beethoven, Wagner, Chopin!

Vosotros, que volvisteis del revés el cráneo de la Sagrada Roma y dejasteis al descubierto el cementerio de los escollos de la razón, de la lógica filistea del arte de los maestros.

El futurismo ahogó los pasos a la carrera del tiempo pasado; el sonido metálico e instantáneo de las ruedas del tren expreso conformó el ritmo del nuevo oído musical, que incluye a miles de orquestas de los ruidos móviles de las cosas.

Vuestra llamada aplastó contra el suelo, boca arriba, el tiempo pasado, y el cuenco de latón de la nueva sabiduría iluminó el nuevo amanecer.

Ahora, se han plantado cables eléctricos en la frente de la Tierra, y crecen los arcos de la velocidad futurista.

En todas partes, las pancartas de la rebelión se han confirmado y, del mismo modo en que vosotros llamasteis una vez, os llamamos nosotros para que alcéis un nuevo resplandor de pancartas del arte.

¡Haced sonar las trompetas del Vesubio y del Etna! ¡Gritad desde lo alto de las torres de la radio y el telégrafo! ¡Enviad palabras de hormigón armado y entrelazad el revestimiento del cielo con rayos de proyectores multicolor!

Dejad que los dientes que rechinan en mandíbulas viejas se conviertan en polvo, con nuestro silbido y nuestro torbellino, con nuestra victoriosa danza global.

Nosotros, vuestros amigos del norte, entre nieves y estrellas que relucen en mitad del frío, entre el ruido y el bramido de las fábricas, hemos restaurado la ciudadela mundial del arte y plantado la pancarta de las fuerzas internacionales.

Kazimir Malévich, «El llamamiento de Malévich a los artistas progresistas de Italia», escrito originalmente en 1919 para la revista no publicada *La Internacional de Arte*, recogido en Nikolái Járdzhiev, «'Internatsional iskusstva'. Iz materiálov po istori Sovétskogo iskusstva», en *Statí ob avangarde*, vol. 1, Moscú, RA, 1997, pp. 258-259.

Estamos esperando a que construyáis entre el calor meridional una base internacional para los trenes expresos mundiales del arte, y a que plantéis una pancarta en las gargantas del Vesubio y el Etna.



Aleksandr Ródchenko
Sin título (Cambio de hitos), 1922

ALEKSANDR RÓDCHENKO
A LOS ARTISTAS-PROLETARIOS, 1918

¡Somos los proletarios del pincel! ¡Creadores-mártires! ¡Artistas oprimidos!

¡Somos los habitantes de desvanes fríos y sótanos húmedos!

¡Nosotros, que llevamos el fuego abrasador de la creatividad, andamos hambrientos y descalzos!

Nosotros, que no tenemos la oportunidad de crear, damos lo mejor de nuestra energía y nuestro tiempo para ganar los recursos necesarios para una subsistencia miserable.

¡Nosotros, que tenemos una posición peor que la de los obreros oprimidos, porque unos y otros trabajamos para subsistir y para crear nuestro arte al mismo tiempo!

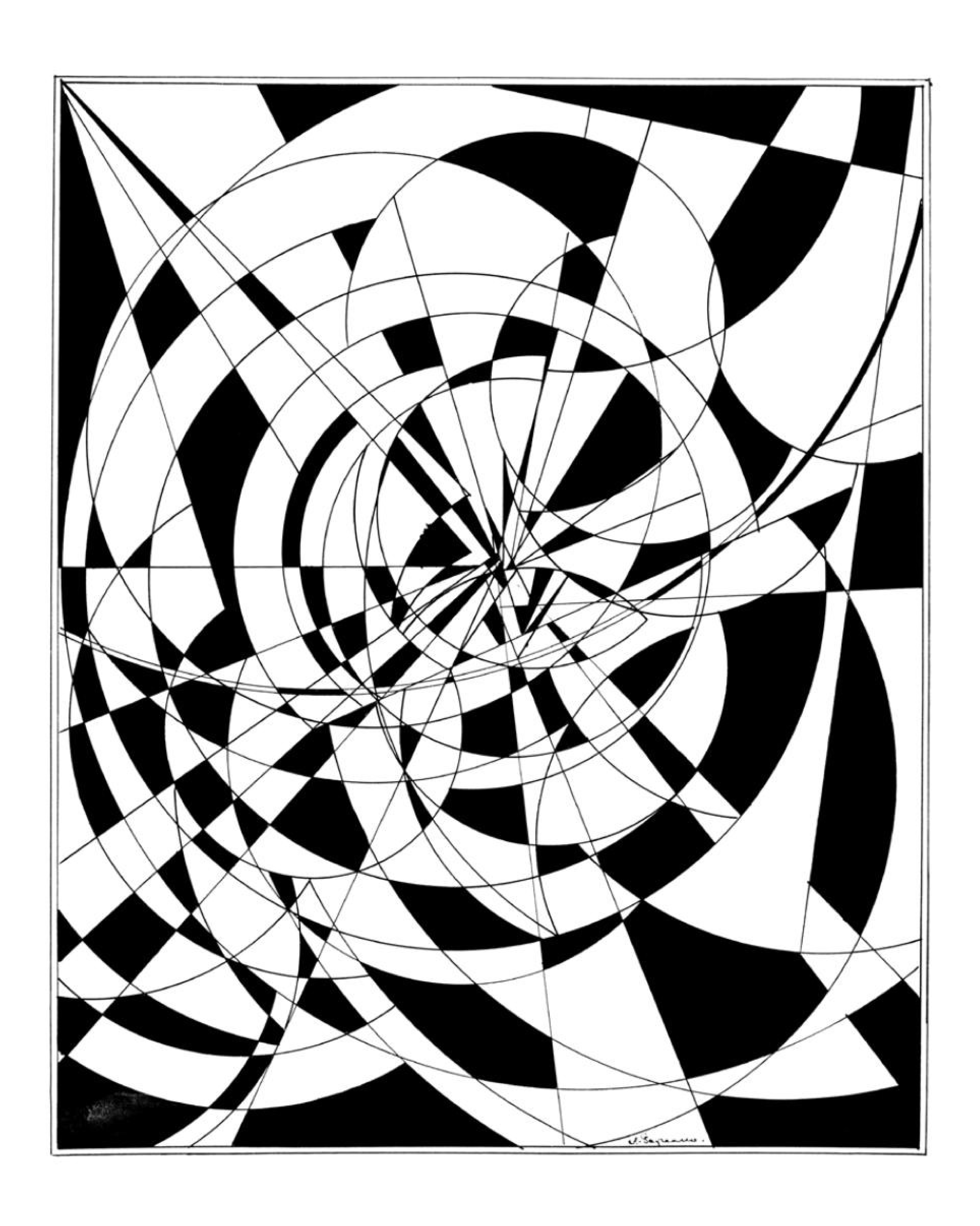
Nosotros, que estamos encerrados en perreras, a menudo sin pintura y sin luz, o sin tiempo para dedicarnos al trabajo de creación.

Proletarios del pincel, tenemos que unirnos, tenemos que organizar una «libre asociación de artistas-pintores oprimidos» y exigir pan, un estudio y el derecho a existir.

¡Basta!

Los mecenas de las artes nos han oprimido, nos han obligado a satisfacer sus caprichos...

Aleksandr Ródchenko, «Judózhnikam-proletáriam», *Anarjia*, 41, 11 de abril de 1918. Traducción de la versión inglesa de Jamey Gambrell en Alexander N. Lavrentiev (ed.), *Aleksandr Rodchenko. Experiments for the Future. Diaries, Essays, Letters, and Other Writings*, Nueva York, Museum of Modern Art, 2005, p. 82.



Aleksandr Ródchenko
Dibujo *Línea y compás*, 1915

ALEKSANDR RÓDCHENKO
EL SISTEMA RÓDCHENKO, 1919

En los cimientos de mi obra no puse nada.
Max Stirner, *El único y su propiedad*

Las pinturas están desapareciendo;
todo se mezcla en negro.
Alekséi Kruchónij, *Gly-Gly*

El desmoronamiento de todos los «ismos» en la pintura fue el principio de mi ascenso.

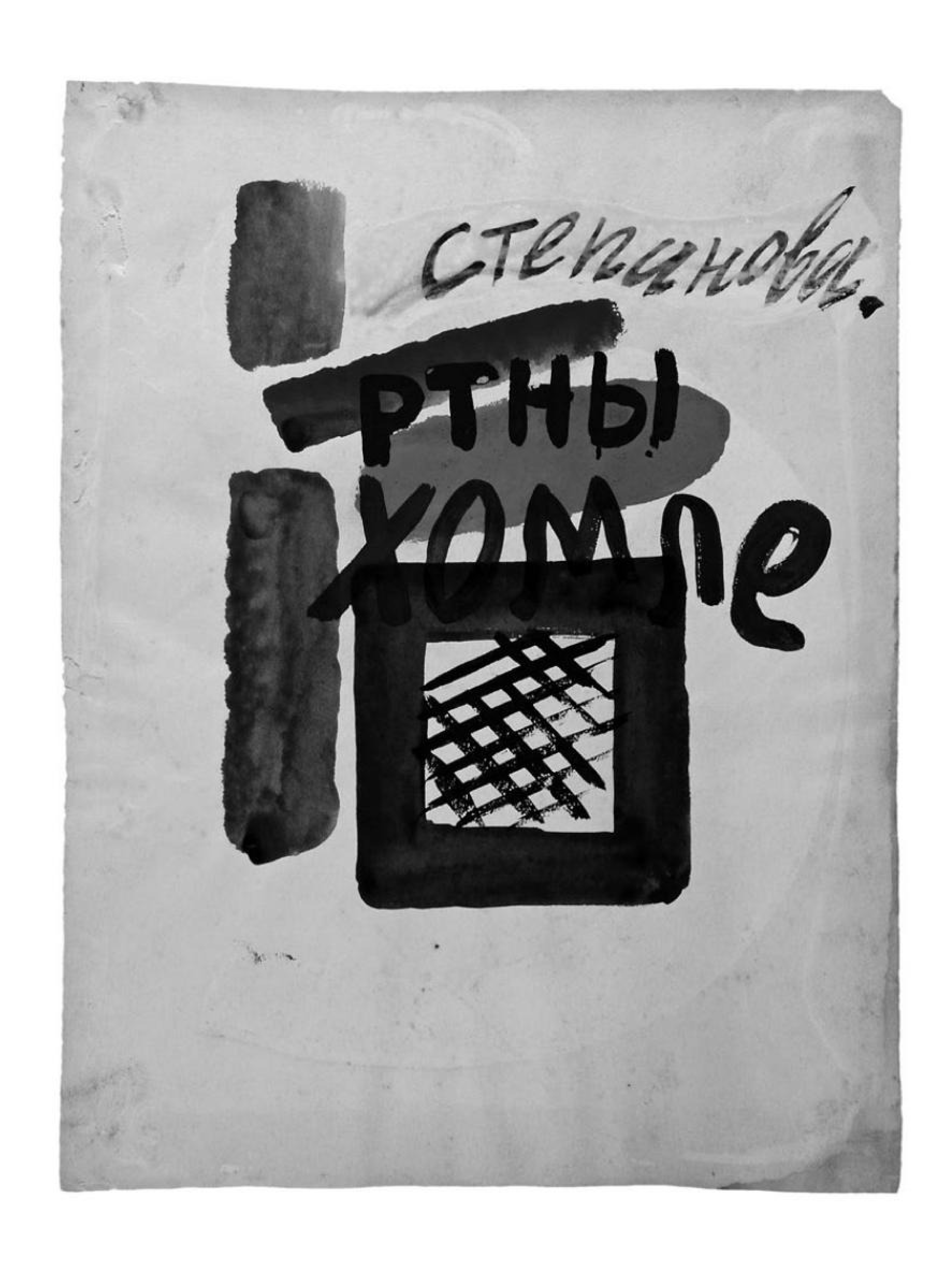
Mientras doblan las campanas funerarias de la pintura colorista, se entierra el último «ismo» para que descanse eternamente, la última esperanza y el último amor se desmoronan y yo abandono la casa de las verdades muertas.

La síntesis no es el motor, el motor es la invención (análisis).

La pintura... es el cuerpo, la creatividad... el espíritu. Mi trabajo... es crear lo nuevo a partir de la pintura, así que mirad mi trabajo en acción. La literatura y la filosofía son para especialistas en este trabajo, pero yo... soy un inventor de nuevos descubrimientos derivados de la pintura.

Cristóbal Colón no fue ni escritor ni filósofo, sino simplemente descubridor de nuevos países.

Aleksandr Ródchenko, «Sistema Rodchenko», en *X Gosudárstvennaia vystavka: bespredmétnoie tvórchestvo i suprematizm*, Moscú, 1919 [cat. exp.]. Traducción de la versión inglesa de Jamey Gambrell en Alexander N. Lavrentiev (ed.), *Aleksandr Rodchenko. Experiments for the Future. Diaries, Essays, Letters, and Other Writings*, Nueva York, Museum of Modern Art, 2005, p. 84.



Varvara Stepánova
Cubierta de *Rtny jomle. Poesía no objetiva* de Varvara Stepánova, 1918

VARVARA STEPÁNOVA
LA CREACIÓN NO OBJETIVA, 1919

Por descontado, al espectador «cultivado» corriente que evoluciona con lentitud en la comprensión de nuevos logros le resulta difícil seguir el ritmo del desarrollo de los no objetivistas, ya que avanzan por un camino revolucionario de nuevos descubrimientos y llevan detrás de sí las conquistas transicionales del futurismo y el cubismo. No obstante, si aceptamos la «continuidad» como un axioma, la creación no objetiva se convierte en la consecuencia lógica y legítima de las fases precedentes de la creación pictoricista. Sin embargo, el mismo espectador (al no estar corrompido por el contenido pictórico y al no ser lo bastante «cultivado» para exigir figurativismo en el arte siempre y en todas partes) debería, gracias a su sentimiento y a su intuición incorrupta, concebir esa creación como una belleza nueva, la belleza de la explosión, la belleza de la liberación de la pintura frente a la antiquísima maldición: frente al asunto y a la representación de lo visible.

En la creación no objetiva no encontrará nada «familiar», nada «comprensible», pero no se desanime, aficiónese al arte, comprenda lo que quiere decir «vivir el arte» y no se limite a investigarlo y analizarlo, no se limite a admirarlo con aire despreocupado, no se limite a buscar asuntos inteligibles en él o en sus representaciones de temas que le gusten.

Varvara Stepánova, extractos de «Bespredmétnoie tvórchestvo», en *X Gosudárstvennaia vystavka: bespredmétnoie tvórchestvo i suprematizm*, Moscú, 1919. Traducción de la versión inglesa de John E. Bowlt en Bowlt (ed.), *Russian Art of the Avant-Garde*, Nueva York, The Viking Press, 1976, pp. 141-142.

БОРЖОМЪ-ПАРК

пОсрЕДинѢ

ЗНАМЕНИТЫЕ ШТОПОРЫ ФУТУРИЗМА





СПЛАНИРУЮТСЯ ! ТРИ СРАЗУ ! И ЗАГРОМОЗДЯТЪ

АВГУСТА ЧИСЛА 41-го ГрАДУСА!

—бОржоМ-ПаРК—

УвЕселИтельнЫми кАПсУлями

ПеРВАя-прОТив зАсЫрѢЛаГо ФлирТа бОрЖоМСкиХ МуЗникОв и

СЛоВОлОжНИкоВъ

ВтораЯ - от зУдяЩИх щЕЛКОпятоВ: котаВаси кАМЕНскагО на куДряВОй плѣВши ЕвреИнова

ТреТья - ваННа с корОВАМи В пIанинѢ САндРО КОронА.

ЧеТверТАЯ - От СеРеж (ТроИХ: ГороДЕйКИНА, СуДейкинА и ТрАФаЛовичА).

ПОСЛДНie компЛИменТЫ и КараТельные намеки ВСѢМ! ВСѢМ ВСѢМ!!

СКАНДАЛ-ДеклаМація, кулачНЫЙ Бой, потѢшные Огни, Драка и

ВСЕОБЩій ЖИН!

Iliá Zdanévich
Cartel de una performance de Kruchónij, Zdanévich
y Teréntiev en Boryomi (Georgia), 1919

ILIÁ ZDANÉVICH, ALEKSÉI KRUCHÓNIJ, ÍGOR TERÉNTIEV Y NIKOLÁI CHERNIAVSKI

MANIFIESTO DE LA 41ª, 1919

La Compañía 41ª reúne al futurismo de izquierdas y afirma la transrazón como forma preceptiva de encarnación del arte.

La labor de la 41ª es aprovechar todos los grandes descubrimientos de sus colaboradores y situar el mundo en un nuevo eje.

Su periódico será un refugio para los acontecimientos de la vida de la compañía, así como una causa de conflicto constante.

Vamos a arremangarnos.

Iliá Zdanévich, Alekséi Kruchónij, Ígor Teréntiev y Nikolái Cherniavski, [El periódico] *41°*, Tiflis, 1919. Traducción de la versión inglesa de Anna Lawton y Herbert Eagle en Lawton e Eagle (ed.), *Russian Futurism Through its Manifestoes. 1912-1928*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1988, p. 177.



Iván Kliun
Alekséi Kruchónij, 1925

ALEKSÉI KRUCHÓNIJ
HOMBRO CON HOMBRO CON LA MARCHA DEL TIEMPO (LOS FUTURISTAS Y LA REVOLUCIÓN DE OCTUBRE), S. F.

La primera línea de la guerra de los *budetliane*[1] por el nuevo arte fue, desde un principio, uno de los puntos del ataque generalizado de las fuerzas sociales contra los bastiones de la autocracia, contra la sociedad hacendado-capitalista con todas sus superestructuras, con su religión y su arte.

Declaramos la guerra a la escultura de culo gordo que adulaba a los opresores coronados, al arte y a la literatura almibaradas que transformaron la carne fofa y el rostro rubicundo y abotargado del señor Forrado y su señora en Mitrofán de Belvedere y la reina Ortruda[2].

El papel de envolver y el papel pintado de las colecciones, los libros y las declaraciones de nuestros inicios fueron nuestro ataque a la vulgaridad pomposa del papel estriado y filisteo con ribete de pan de oro, con su relleno de niños buenos y callados, perlas lánguidas y achacosas, y lirios borrachos.

Al otro lado de las vallas de las tumbas de gruesas revistas, al otro lado de los cordones de las academias, haciendo pedazos los escaparates de las instituciones de la belleza, acompañados por los silbidos de advertencia de la prensa amarilla propiedad de los bancos, salimos al escenario y nos enfrentamos en vivo y en directo a un público que anhelaba respirar aire fresco. Conscientemente vinculamos nuestras «bofetadas» antiestetas con la lucha por la destrucción del entorno que había nutrido los invernaderos del acmeísmo, el apolonismo... ¿Y qué si solo desgarramos las banderas y los emblemas de la mansión bien alimentada de los tenderos? Seguía siendo un insulto, un motín. Y así fue exactamente como vio nuestro explosivo trabajo el estado policial. La prensa amarilla nos acosó y actuó abierta y desvergonzadamente de soplona: «¡Ahí están los alborotadores!». Los censores pintarrajearon nuestros libros con picaduras de puntos suspensivos y espacios en blanco. La policía se colocaba a nuestra espalda, preparada, durante los debates...

Alekséi Kruchónij, *Nash vyjod*, 1932, en Alekséi Kruchónij, *K istori rússkogo futurizma: vospominania i dokumenty*, Nina Gurianova (ed.), Moscú, Gileia, 2006, pp. 138-146.

1. A lo largo de todo el texto, Kruchónij utiliza este neologismo acuñado por los rusos para distinguirse de los futuristas italianos. 2. Alusiones a una frase satírica de Aleksandr Pushkin y a una novela de Fiódor Sologub de 1909.

Todo el mundo sabe cómo recibió octubre de 1917 [Vladímir] Mayakovski, ese «tambor de la Revolución». Para él, igual que para otros futuristas moscovitas, ni siquiera existía la cuestión de «aceptarlo o no».

[...] La actitud de [Velimir] Jlébnikov ante esos hechos queda clara en su poema «Octubre en el Nevá» (1917-1918).

«Últimamente —escribió—, hay un orgullo extraño en el sonido de la palabra *bolchevica*».

La conducta de Jlébnikov antes de octubre también fue interesante, con el amplio despliegue de la excentricidad del poeta y su afinidad por las bufonadas populares y carnavalescas.

«¿Hay una sola persona a la que [Aleksandr] Kérenski no le resulte ridículo y lastimoso?», preguntó durante el gobierno provisional. Consideraba a Kérenski un insulto personal y no dejaba de inventar proyectos para «acabar con él», siendo como era un soñador nada práctico. Por ejemplo:

- Que los jugueteros fabricaran diablillos que hicieran ruiditos al apretarlos y tuvieran la cabeza de la señora Insecto en Jefe (Jlébnikov se refería insistentemente a Kérenski como «Aleksandra Fedorovna», el nombre de la zarina depuesta). «Tendrán un éxito enorme —decía Velimir— La señora Kérenski se enfurruña y muere haciendo ruiditos».

- Hacer una efigie de la señora Kérenski y llevarla en solemne procesión hasta el Campo de Marte, donde se colocaría cerca de la fosa común y se la azotaría ampliamente, de forma que oyeran sus gritos quienes habían muerto en febrero con su nombre en los labios. (Jlébnikov lo llamaba una «deazotación» —como una «decapitación»—, para subrayar la solemnidad del acto).

- Y, por último, el tercer y más radical de los proyectos del «derrocamiento» de Kérenski era hacer que uno de los miembros del por entonces trío inseparable de Jlébnikov, Dm[itri] Petrovski y [Grigori] Pétnikov, elegido a suertes, fuera al palacio, hiciera salir a Kérenski al pasillo y lo abofeteara en nombre de Rusia.

[...] Por supuesto, Jlébnikov no se limitó a proferir burlas sarcásticas contra el gobierno provisional; soñaba con lanzarse a las barricadas con los trabajadores. Sin embargo, estaba tan distraído y tan poco preparado para el combate que sus amigos no le permitieron participar. Ni siquiera es que fuera valiente; por algún motivo, carecía de toda conciencia del peligro. En los días de la Revolución de Octubre en Moscú, adonde se había mudado desde San Petersburgo, se presentaba tranquilamente en los lugares más peligrosos, entre batallas callejeras y tiroteos, y observaba esos hechos con mucho interés. Esa conducta era aún más temeraria dado que, en ese

entorno, a menudo no se daba cuenta de lo que tenía alrededor, al estar completamente absorto en sus planes creativos.

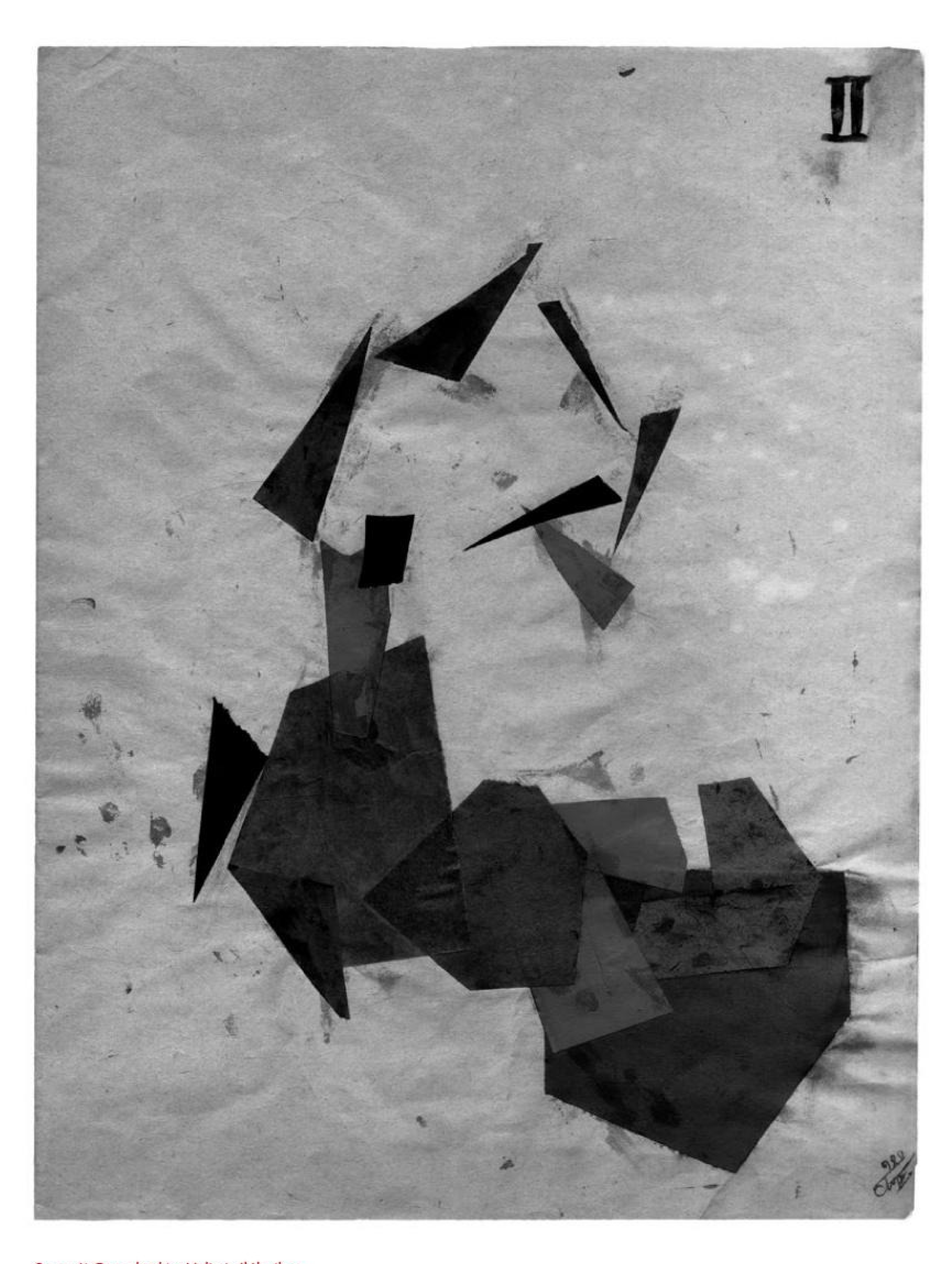
Así describe V[asili] Kamenski la labor de los *budetliane* en Moscú en los primeros días después de la Revolución de Octubre:

> Circulaban abiertamente rumores pertinaces y vulgares: los bolcheviques permanecerán en el poder «como mucho dos semanas». El hecho de que «los futuristas fueran los primeros en reconocer el poder soviético» nos costó muchos seguidores.
>
> Esa gente nos miraba con la boca abierta y con un horror y una repugnancia manifiestas, como si fuéramos lunáticos con los ojos desorbitados a los que, como los bolcheviques, les quedaran «como mucho dos semanas».
>
> Incluso algunos buenos amigos dejaron de saludarme para no despertar sospechas de bolcheviquismo después de esas «dos semanas» profetizadas.
>
> Y algunos dijeron públicamente: «Ay, locos, ¿qué estáis haciendo? ¡Escuchad, dentro de dos semanas os ahorcarán al lado de los bolcheviques, desgraciados!».
>
> Pero sabíamos muy bien lo que hacíamos.
>
> Es más: gracias a nuestra gran influencia sobre los jóvenes progresistas, guiamos a nuestro joven ejército hacia el camino de las victorias de octubre.
>
> (*El camino del entusiasta*)[3]

Pero, ¿qué es la amenaza del patíbulo? El huracán de octubre se llevó por delante todas las barreras que se habían interpuesto en el camino del nuevo arte. Se había despejado el campo y los *budetliane* entraron en tropel sin vacilar, se arremangaron y se pusieron a trabajar en una tarea descomunal. Tuvimos que «dar una marcha» a los soldados de la Revolución y armar a millones con una canción de batalla que movilizara a las masas y las animara con un arrebato de alegría. La maestría del poeta y el artista tenía que aportar sonido y color a los primeros triunfos revolucionarios, a los duros días de batallas y privaciones. Mayakovski formuló claramente esas tareas en sus «Órdenes al Ejército de las Artes».

Los *budetliane* dedicaron una enorme energía a poner en práctica esos lemas, surgidos del espíritu del momento. Fue posible no solo porque aceptaron la Revolución en un primer momento, sino porque de inmediato encontraron su sitio en ella.

3. V. Kamenski, «Put' entuziasta», en V. Kamenski, *Sochinennia: reprintnoe vosproizvedenie izdani 1914, 1916, 1918 s prilozheniem*, M. Ia. Poliakova (ed.), Moscú, Kniga, 1990, p. 522.



Serguéi Gorodetski y Velimir Jlébnikov
Rebobinado-bobinado-bobinado,
libro de aniversario dedicado
a Alekséi Kruchónij, 1920

ALEKSÉI KRUCHÓNIJ
DECLARACIÓN Nº 6, SOBRE LAS ARTES HOY EN DÍA (TESIS), 1925

3) [...] La pintura ha estirado la pata. Ha hecho el viaje del monumentalismo de las antigüedades y los dormitorios al presente de las calles (ahí estaba la demanda): el cartel, la pancarta, el fotomontaje. Del esteticismo de la mansión a la plaza y al puesto de la fábrica. Los pintores abolidos por LEF huyeron a la AJRR (la Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria), un cruce entre una cuba de sangre y un balde de betún, de fotografía mala y oleografía, de lo paralítico y lo paraacadémico. La AJRR trata de «dar miedo», pero solo consigue provocar aburrimiento y risa. [...] En algún patio, en algún lugar, se pudren los habituales del Mundo del Arte y las Rosas Azules de caramelo.

4) CINE. El cine sordomudo ha corrompido a fondo al público. En lugar de un estilo superproductor, nos ha dado cuellos rotos; en lugar de gestos convincentes, bofetadas dignas de payasos.

Como medio de expresión artística, el cine sigue en el futuro.

Pero incluso ahora, cuando utiliza las técnicas de LEF (velocidad, cambio, «disolución», doble exposición, montaje nítido), lo Mudo supera a los *acs* [académicos] balbuceantes.

La función del arte es inventar y aplicar (norma, síntesis) la técnica adecuada; la vida que nos rodea aportará material en abundancia.

Solo la técnica (forma, estilo) da lugar al rostro de la época. (Gracias a la técnica de la canción sensiblera, gitana o académica, toda canción es adecuada para un estudio privado; con la técnica LEF, hasta el trabajo de laboratorio será revolucionario).

Por eso es cuestión de O BIEN academicismo O BIEN LEF, y nada de BASTARDOS...

Moscú, octubre de 1925

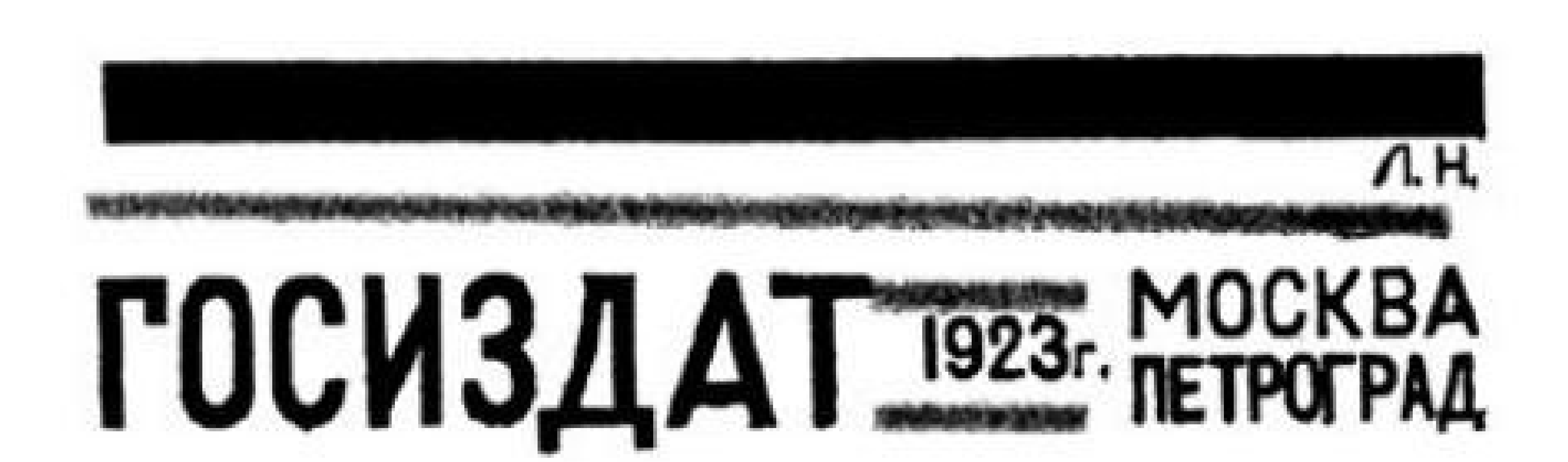
Alekséi Kruchónij, extractos de «Deklaratsiia no. 6 o segodniashnikh iskusstvakh (tezisy)», en Alekséi Kruchónij, *K istorii russokogo futurizma: vospominaniia i dokumenty*, Moscú, Gileia, 2006, pp. 312-313.

Б.АРВАТОВ

ИСКУССТВО

И

КЛАССЫ



L. Nikitin
Cubierta del libro *Arte y clases* de Borís Arvátov, Moscú/Petrogrado, 1923

BORÍS ARVÁTOV
CREACIÓN DE PALABRAS (SOBRE LA POESÍA «TRANSRACIONAL»), 1923

Cuando aparecieron por primera vez las obras de los «transracionalistas» [zaúmniki] *([Velimir] Jlébnikov y [Alekséi] Kruchónij), tanto el público como la inmensa mayoría de los académicos las consideraron:*

(1) *un hecho sin precedentes hasta la fecha,*
(2) *un hecho posible solo en la poesía,*
(3) *un fenómeno de naturaleza puramente fonética (un juego sonoro, una «colección de sonidos»),*
(4) *un fenómeno de decadencia de la poesía y el lenguaje poético,*
(5) *algo novedoso sin significado independiente ni claramente organizativo, es decir, algo inútil.*

[...] *Zaum* («lo transracional») suele considerarse una «colección de sonidos» y, si se le reconoce algún significado formal, es simplemente musical, acústico. Lo «transracional» resulta ser una composición fonética abstracta. Solo eso ya habría excluido las formas «transracionales» de la categoría de formas sonoras, dado que el lenguaje en cualquiera de sus manifestaciones tiene tres aspectos inseparables y necesarios: fonética, morfología/sintaxis y semántica. Y, sin embargo, hablamos de lenguaje «transracional» y formas lingüísticas. De hecho, el problema de lo «transracional» en sí jamás habría surgido de no haber sido una forma lingüística. Lo «transracional» es interesante precisamente por no ser una mera combinación de sonidos (recitativos, melódicos, músico-vocálicos), sino una expresión oral con implicaciones sociales (el verso, las conversaciones, las divagaciones extáticas de sectarios religiosos, los arrullos de los amantes, etcétera); esto es, una forma lingüística.

Ese es el principal error de los críticos. Todo acto humano se realiza en un entorno muy concreto del que depende por completo. Es decir, todo fenómeno singular tiene una función definida por la presencia de un estereotipo general, colectivo y legitimado de fenómenos similares. Del mismo

Borís Arvátov, extractos de «Rechetvórchestvo (po povodu 'Zaumnoi' poezi)», *LEF*, nº 2, abril-mayo de 1923, pp. 79-91.

modo, toda composición hablada/sonora se percibe inevitablemente en el contexto del sistema lingüístico presente y de ese modo entra en él como un nuevo elemento, obedece todas sus normas y resulta ser eficaz únicamente porque la vinculamos con formas acostumbradas de nuestra habla.

En ese sentido, no existe ninguna forma fonética pura ni puede existir. Tal combinación de sonidos o tal otra se conectan inevitablemente a los significados familiares de esos sonidos y a combinaciones similares, con morfemas análogos, etcétera. Por eso lo «transracional» no es un fenómeno fonético, sino fonológico (un término de [Roman] Jakobson), o incluso morfológico.

[...] Dicho de otro modo: las formas «transracionales» comparten las cualidades del sistema lingüístico al que se adscriben. Son hechos lingüísticos completos, formalmente no difieren del material lingüístico existente. Para subrayar eso, pongo «transracional» entre comillas: el habla que carece por completo de sentido, que está por completo más allá del sentido, es imposible. Un individuo es un producto y una forma cristalizada del colectivo, y toda su actividad es social: los murmullos «incomprensibles» de alguien medio dormido y los gritos farfullados por un lunático son igual de sociales que una conversación común y corriente sobre el tiempo. La única diferencia es nuestro grado de comprensión, una diferencia más cuantitativa que cualitativa (los padres comprenden la «transracionalidad» de sus hijos mucho mejor que nadie) [...].

Kruchónij define las formas «transracionales» como formas con significado indeterminado; habría sido más preciso hablar de un propósito indeterminado. Esa definición es [...] correctísima, pero insuficiente. Una definición negativa circunscribe, pero no «define». El elemento principal y positivo de lo «transracional» es la naturaleza innovadora de sus formas. Todo lo que está «más allá del sentido» introduce construcciones inusuales en el sistema del lenguaje práctico y lo lleva más allá de los límites del tópico «grato». [...] Es «transracional» todo lo que añade a la masa general de las construcciones verbales de uso cotidiano nuevas construcciones sin una función comunicativa concreta. («Checa» no es una palabra «transracional», puesto que tiene un significado «objetivo» fijo, no necesario para realizar sus tareas utilitarias concretas). Entendida así, la «transracionalidad» pura no es más que una expresión extremada de la creación lingüística llevada a sus límites máximos. [...] A partir de aquí, no voy a hablar de lo «transracional», sino de la creación lingüística composicional como fenómeno universal que incluye la «transracionalidad» pura como elemento particular. Empleo el término «creación lingüística composicional» como fenómeno diferenciado de la «creación lingüística comunicativa», que produce formas lingüísticas que ya han adquirido un propósito fijado con precisión en el lenguaje práctico (la

intelligentsia de Boborykin[1], el moderno *Sovdep*[2], etcétera). En contraste con eso, la creación lingüística composicional no tiene un lugar fijo y práctico y, en la superficie, parece ser un propósito en sí misma. Las principales formas de esa creación lingüística son la literatura y cualquier tipo de «juego de palabras» cotidiano (véase lo dicho anteriormente).

Podríamos preguntar qué significado social puede tener la creación lingüística composicional, en especial la cotidiana.

Todo sistema lingüístico tiene dos aspectos: el contenido y las formas a las que va ligado ese contenido. El lenguaje es la energía viva y fluida de la sociedad, que evoluciona con ella y depende de ella, pero, como toda energía, únicamente puede encontrar una utilidad social cuando adquiere formas esqueléticas «comprendidas de manera generalizada», esto es, fijadas firmemente, cuando se solidifica en cristales constantes e inmutables. Por descontado, esos tópicos sociales embotan el lenguaje e inmovilizan la energía del habla, por lo que están en evidente contradicción con la necesidad de evolución del lenguaje. Las tendencias evolutivas del lenguaje chocan con la petrificación de sus formas y fuerzan un gran paso adelante que vaya más allá de esas formas: su fracaso, su alteración o, como mínimo, su cambio parcial. No obstante, para que las formas puedan cambiar, para que sean capaces de cambiar, tienen que tener irremediablemente una cualidad: la plasticidad. Por otro lado, las formas lingüísticas prácticas que requieren definiciones claras no permiten ninguna libertad o «plasticidad», lo cual es lo mismo. El utilitarismo siempre exige construcciones fijadas muy rigurosamente. Y, de ese modo, la sociedad burguesa alcanza de forma espontánea e inconsciente la plasticidad de construcción fuera de los actos estrictamente utilitarios: en los juegos de palabras, las ocurrencias, los refranes, las metáforas «ilustrativas», etcétera. De esa creación lingüística masiva y cotidiana surgen millones de nuevas construcciones, formas, neologismos, raíces, etcétera, etcétera; esas reservas completamente nuevas de variaciones lingüísticas que carecen todavía de un uso preciso y objetivo entran en el terreno de la acción práctica, pasan por una meticulosa selección espontánea y hacen las veces de «ejército en la reserva» del lenguaje, a partir del cual se extraen nuevas formas prácticas, formas de lo que acaba siendo creación lingüística comunicativa, más que composicional. [...] Así, la poesía siempre ha sido nada menos que un laboratorio experimental de creación lingüística. Sin embargo, hasta la llegada del futurismo, ese papel social de la poesía no se comprendía conscientemente, quedaba oculto bajo

1. El periodista y ensayista ruso Piotr Boborykin fue quien introdujo el término *intelligentsia* en el ruso para referirse a la clase dedicada a la actividad intelectual. 2. Abreviación de *Soviet Deputatov* o Consejo de los Diputados. Entre los emigrados antibolcheviques, *Sovdep* y *Sovdepia* eran términos desdeñosos para referirse a la Unión Soviética.

la cubierta fetichizada de los cánones poéticos y otros «intelectualismos». La experimentación sucedió espontánea, caótica y parcialmente.

La importancia histórica de los «transracionalistas» reside, precisamente, en el hecho de que por primera vez ese papel de la poesía, que siempre había existido, se ha revelado gracias a la forma de la obra creativa en sí. Los «transracionalistas» han destapado, y han empezado a hacer abierta y conscientemente, lo que antes de ellos se hacía de manera inconsciente. Así han ampliado la esfera de la creatividad, sus métodos y la suma de sus logros. Los poetas han pasado a ser organizadores conscientes de material lingüístico. Simultáneamente, las fronteras de la creación lingüística se han desmoronado: el poeta ya no está atado por normas tradicionales ineludibles y se ha alcanzado la libertad de experimentación (condición única de la actividad organizadora con sentido). No por casualidad, Jlébnikov hizo muchos de sus inventos fuera del canon poético y los ofreció en su forma pura como experimentos (véase, por ejemplo, su ensayo sobre los neologismos formados a partir de la palabra «volar» en la recopilación *Una bofetada al gusto del público*).

LOS NADISTAS
LA CAJA DEL PERRO, O LAS OBRAS DE LA OFICINA CREATIVA DE LOS NADISTAS, 1920-1921

ENTRAR EN LA CAJA DEL PERRO

Introducción

Nuestro método para elegir un título se inspiró en los dadaístas. ¡Ellos mismos se quejan: «El dadá no quiere decir nada»! Nuestro camino es casi el mismo que el suyo. Ellos tienen que ir a la derecha, nosotros a la izquierda.

¡O al revés!

Nuestra elección se guió precisamente por esto. Precisamente así. Nos gustó la combinación de dos palabras, de ahí la Caja y el Perro.

Se ha recopilado como guía accesible al estudio doméstico del nadismo. «Cómo hacerse usted mismo nadista en el menor tiempo posible, sin recurrir a medicamentos o a costosos instrumentos mecánicos como la bota española»[1], etcétera, etcétera.

El material es un resumen funcional de retazos de un imponente rodaje cinematográfico con el título general de «12 meses de lucha por la dictadura del nadismo sobre las artes».

«La Caja del Perro» se ha fabricado con el objetivo de socavar y desmoralizar la buena literatura, de acuerdo con la resolución de la Oficina Creativa de los Nadistas del 5 de diciembre de 1920.

Moscú, 25 de septiembre de 1921. Mercado de Jitrov, Caldera Soviética.

DECRETO SOBRE LOS NADISTAS DE LA POESÍA

En nombre de la Revolución del Espíritu, declaramos:

1. Toda poesía que no ofrezca una aproximación individual a la creatividad, que no defina una cosmovisión especial y una concepción del mundo poseída solo por el individuo, que no aborde el significado interior de los fenómenos

Extractos de *Nichevoki. Sobachi yáschik ili trudy tvórcheskogo biuró Nichevókov v techenie 1920-1921*, vypusk pervyi, S. V. Sadikov (ed.), Moscú, Jobo, 1921.

1. Instrumento de tortura de la Inquisición, llamado también «aplastapiernas».

y las cosas (el significado no es nada desde el punto de vista de la materia), tanto de los objetos como de las palabras, queda en este momento, a partir de agosto de 1920,

ANULADA.

2. Las personas sorprendidas traficando con unidades de poesía anuladas o falsificando unidades de nadapoesía (poesía nadista) serán juzgadas por el Tribunal Revolucionario Nadista, formado por Borís Zemenkov, Riúrik Rok y Serguéi Sadíkov.

3. Ha llegado el momento de depurar la poesía por la fuerza de elementos vitales excrementicios tradicionales y de poética artesanal, en nombre de la colectivización de todo el ser del espíritu universal y de la Máscara de la Nada. Ese espíritu no existe para los materialistas y los idealistas ligados a los tópicos: para ellos, no es Nada. Somos los primeros en alzar los ladrillos de la rebelión por la Nada.

SOMOS NADISTAS.

4. El nadista ve con claridad la crisis moderna en las realidades y las percepciones del mundo: la crisis está en nosotros mismos, en nuestro espíritu. En obras poéticas, esa crisis puede resolverse mediante el refinamiento de una imagen, de la métrica, del ritmo, de la instrumentación y del final. (La única escuela de poesía viable actualmente, el imaginismo[2], es para nosotros un método parcial.) El refinamiento arrasará el arte y lo destruirá, lo reducirá a la nada y lo conducirá a la Nada. Nuestro objetivo: el refinamiento de las obras poéticas en nombre de la Nada. Es coger el tejido verbal y bordarlo con la experiencia de la unicidad con el mundo y su comprensión de él, de su imagen, su color, su olor, su saber, etcétera.

Así, Todo tiene su inicio en la Nada. La forma de representación mediante la fórmula $n + 1$ (donde n = el elemento de representación hasta este punto en el tiempo y 1 = la nueva representación) debe conducirnos a la ecuación $n + 1 = \infty$; es decir, la Nada: el propósito de la eternidad = la Nada. En consecuencia:

5. En la poesía no hay nada; solo nadistas.

6. La vida se dirige a la consecución de nuestros lemas:

¡No escribas nada!
¡No leas nada!
¡No digas nada!
¡No imprimas nada!

2. El imaginismo se fundó en Moscú en 1918 gracias a un grupo de poetas, entre ellos Anatoli Marienhof, Vadim Shershenévich y Serguéi Yesenin, que querían distanciarse de los futuristas.

Oficina Creativa de los Nadistas: Susanna Mar, Yelena Nikolaeva, Aetsy Ranov, Riúrik Rok, Oleg Erberg

Secretario jefe: Serguéi Sadíkov
Rostov del Don, agosto de 1920.
Firmó el presente decreto en Moscú el 17 de abril de 1921 el expresionista Borís Zemenkov, que se sumó al Campamento Ruso de Nadistas y se afilió a la Oficina Creativa de los Nadistas TvorNichBuro.

DECRETO SOBRE LA PINTURA

¡En nombre de la Nada!
En nombre de la Liberación de la Singularidad de la Personalidad Humana, declaramos:

1. Dado que la cultura empírica tiene que pasar de la esfera de la materia a la del espíritu, toda obra de arte que se exprese fuera de las leyes estéticas de la correlación pero demuestre directamente con su forma y contenido la posesión por parte del artista de un sendero espiritual se considerará permitida hasta próximo aviso.

2. Toda obra de arte basada en los principios de desacreditación del arte adquiere valor de mercado únicamente si se presenta ante el Tribunal Revolucionario Nadista con el objetivo de que considere su adecuación para patentes relevantes que confirmen su autenticidad.

3. Toda forma de arte no incluida en los párrafos 1 y 2 de este decreto queda anulada a partir de la fecha de su publicación.

4. Desde el momento de publicación de este decreto, todo ciudadano tiene el deber, so pena de ser acusado de complicidad, de denunciar de inmediato al Tribunal Revolucionario Nadista cualquier aparición de teorías, opiniones u obras difundidas con el objetivo de preservar la autoridad y el valor del arte.

Nota. Todos los productos del pensamiento al servicio de los objetivos criminales mencionados anteriormente deberán confiscarse de inmediato, mientras que sus propietarios serán sometidos a reeducación disciplinaria mediante las ideas de la Nada.

5. Con el fin de combatir la degradación de la tangibilidad de nuestro entorno, la entrada en cualquier museo, exposición o almacén de arte sin un pase adecuado emitido por el Tribunal Revolucionario Nadista se considera inaceptable.

En nombre de la TvorNichBuro,
El Nadista Extraordinario del Arte, Borís Zemenkov
Decreto emitido el 4 de julio de 1921
Moscú, monasterio de Símonov.

DECRETO SOBRE LA SEPARACIÓN DE ARTE Y ESTADO

1. Hoy se declara la separación absoluta de arte y Estado.

2. Dentro de la aplicación ordenada de este decreto, declaramos que el Estado es incompetente en lo relativo a la gestión de la preparación, el inventariado, la distribución y la supervisión de la producción de arte.

3. Todo el sistema de gestión, preparación, inventariado, distribución y supervisión de las unidades de producción de arte queda transferido por completo, a partir de la determinación del inventario actual y los restos existentes, a la TvorNichBuro.

4. Todo registro de obras de arte por parte del Estado con el objeto de determinar su valor deja de ser obligatorio para cualquiera a partir del 3 de junio de este año.

5. Las resoluciones de los puntos 1 al 4 únicamente deberán considerarse válidas con la firma y el sello de la TvorNichBuro y la Secretaría del Campamento Ruso de Nadistas.

6. Este decreto deberá traducirse a todos los idiomas del mundo, enviarse a todas las asociaciones nacionales y a los organismos de autoridad estatal y presentarse ante el Comité Ejecutivo Central Panruso, el Gran y el Pequeño Sóviet de Comisarios del Pueblo, y el próximo congreso del Comintern.

TvorNichBuro: Borís Zemenkov, Yelena Nikolaeva, Aetsy Ranov, Riúrik Rok, Oleg Erberg
Secretario jefe: Serguéi Sadíkov.

Discurso a los dadaístas

«Dada ne signifie rien!»
«Exacto:
escribirá usted *‘Requiem æternam’*».

LOS NADISTAS DE RUSIA A LOS DADAÍSTAS DE OCCIDENTE

Sobre las cartas marcadas del mapa de la Vieja Europa, lanzamos:
«¡Larga vida a la última Internacional del ‘Dadá de la Luz’!»
En nuestros días, cuando todo arte «nuevo» suplica descaradamente que el Sadismo creativo le dé una bofetada,

cuando las barras desmoronadas del charlatanismo ya no pueden proteger a la poesía de la multitud linchadora de una realidad decidida, no vamos a alzarnos en defensa del calumniado Homero.

Pero también a eso, como a muchas otras reliquias santas, solo le queda un destino: la salchicha del Nadismo Mundial.

Decimos: «No hay nada en el arte».

Nuestro único credo es el programa de tinta y pluma del terror verbal.

Cuando alguien dice mansamente «El arte va por delante de la vida, el arte nos enseña...», le atizamos en la cabeza.

Damos la voz de alarma: «¡Cuidado, ciudadanos! ¡El arte sigue a salvo de peligros!».

Más aún: conocemos el valor de nuestra maestría. Una vez nacemos, perecemos inevitablemente, fulminados por las rocas de nuestras obras, no hechas por manos humanas.

Para traducir a todos los idiomas del globo.

TvorNichBuro

Moscú, 7 de abril de 1921.



Anónimo
Nadistas. La Caja del Perro, 1923



John Sraubenz
Vladímir Mayakovski y Ósip Brik, Berlín, 1923

VLADÍMIR MAYAKOVSKI Y ÓSIP BRIK
NUESTRO TRABAJO LINGÜÍSTICO, 1923

Trabajamos en la organización de sonidos lingüísticos, en la polifonía del ritmo, en la simplificación de las construcciones verbales, en la fidelidad de la expresividad verbal, en la fabricación de nuevos mecanismos temáticos.

Todo este *trabajo no es para nosotros un fin estético en sí mismo, sino un taller para lograr la expresión óptima de los hechos de la edad contemporánea*.

No somos sacerdotes-creadores, sino maestros-ejecutores de la demanda social.

Nuestra práctica impresa en *LEF* no representa «revelaciones artísticas absolutas», sino ejemplos de trabajo en curso.

Aséyev. Experimento con la huida lingüística al futuro.

Kamenski. Juego de palabras en toda su sonoridad.

Kruchónij. Experimento con el empleo de fonética jergal para dar forma a temas antirreligiosos y políticos.

Pasternak. Empleo de sintaxis dinámica para desempeñar la labor revolucionaria.

Tretiákov. Experimento con construcciones de marcha para dar organización a la anarquía revolucionaria.

Jlébnikov. Consecución de la máxima expresividad mediante la limpieza del lenguaje conversacional de todos los elementos poéticos previos.

Mayakovski. Experimento con el ritmo polifónico en poemas narrativos de amplio alcance social.

Brik. Experimento con la prosa lacónica en un tema contemporáneo.

Vittfogel. Experimento con las agit-sátiras comunistas sin la locura imperialista habitual del misticismo revolucionario.

Vladímir V. Mayakovski y Ósip M. Brik, «Nasha slovésnaia rabota», *LEF*, nº1, 1923, pp. 40-41. Traducción de la versión inglesa de Anna Lawton y Herbert Eagle en Lawton e Eagle (ed.), *Russian Futurism Through its Manifestoes. 1912-1928*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1988, pp. 202-203.



АПРЕЛЬ—МАЙ

19 МОСКВА 23







Aleksandr Ródchenko
Portada de la revista *LEF*, nº 2, 1923

LEF
DECLARACIÓN: ¡CAMARADAS MOLDEADORES DE LA VIDA!, 1923

Hoy, *Primero de Mayo*, los trabajadores del mundo se manifestarán por millones con canciones y fiestas.

Cinco años de conquistas crecientes.

Cinco años de lemas renovados y practicados a diario.

Cinco años de victoria.

Y...

Cinco años de motivos monótonos para las celebraciones.

Cinco años de arte lánguido.

¡Los llamados directores de escena!

¿Cuánto tiempo vais a seguir, vosotros y las demás ratas, royendo esta farsa teatral?

¡Organizaos en función de la vida real!

¡Planead la procesión victoriosa de la Revolución!

¡Los llamados poetas!

¿Cuándo desecharéis vuestros empalagosos versos?

¿Llegaréis a comprender que cantar las alabanzas de una tempestad en función de la información de la prensa no es cantar las alabanzas de una tempestad?

¡Dadnos una nueva *Marsellesa* y dejad que *La Internacional* atruene el desfile de la Revolución victoriosa!

¡Los llamados artistas!

Dejad de colocar manchas de color en lienzos comidos por las polillas.

Dejad de decorar la vida fácil de la burguesía.

«Továrischi-formóvschiki zhizni!», *LEF*, nº 2, abril-mayo de 1923, pp. 3-4. Traducción de la versión inglesa de John E. Bowlt en Bowlt (ed.), *Russian Art of the Avant-Garde*, Nueva York, The Viking Press, 1976, pp. 199-202.

¡Ejercitad vuestra fuerza artística para rodear las ciudades hasta ser capaces de participar en la construcción global en su conjunto!

¡Dad al mundo nuevos colores y perfiles!

Sabemos que los «sacerdotes del arte» no tienen ni la fuerza ni el deseo de cumplir esas tareas: se ciñen a los confines estéticos de sus estudios.

En este día de manifestación, el Primero de Mayo, cuando los proletarios se congregan en un frente unido, os convocamos, organizadores del mundo.

¡Derribad las barreras de «la belleza simplemente por la belleza»; ¡derribad las barreras de esas escuelas de arte tan preciosas!

¡Sumad vuestra fuerza a la energía unida del colectivo!

Sabemos que la estética de los antiguos artistas, a los que tildamos de «derechistas», revive la vida monástica y espera el espíritu santo de la inspiración, pero ellos no responderán a nuestro llamamiento.

Convocamos a los «izquierdistas»: los *futuristas* revolucionarios, que han dado su arte a las calles y las plazas; a los *productivistas*, que han saldado cuentas con la inspiración confiando en la inspiración de las dinamos de las fábricas; a los *constructivistas*, que han sustituido el proceso del material con el misticismo de la creación.

¡Izquierdistas del mundo!

Conocemos solo unos pocos de vuestros nombres, o de los de vuestras escuelas, pero sí sabemos algo: allí donde empieza la revolución estáis vosotros avanzando.

Os convocamos para formar un único frente de arte izquierdista: la «Internacional Roja del Arte».

¡Camaradas!

¡Separad el arte izquierdista del derechista en todas partes!

Con el arte izquierdista preparad la Revolución Europea; en la URSS, reforzadla.

Mantened el contacto con vuestro personal de Moscú (Revista *LEF*, bulevar Nikitski, 8, Moscú).

No hemos elegido el Primero de Mayo para hacer este llamamiento por casualidad.

Solo vemos el amanecer del arte del futuro en conjunción con la Revolución de los Trabajadores.

Nosotros, que hemos trabajado durante cinco años en una tierra de revolución, sabemos:



РАБОТЫ РОДЧЕНКО

ДОБРОЛЕТ

Проэкты марки ДОБРОЛЕТА



Ropa de deporte de Varvara Stepánova y diseño para insignias de la línea aérea estatal Dobrolet de Aleksandr Ródchenko
Doble página de la revista *LEF*, nº 2, 1923

que solo octubre nos ha traído nuevas ideas formidables que exigen una nueva organización artística,

que la Revolución de Octubre, que liberó al arte de la esclavitud burguesa, le ha dado una libertad real.

¡Abajo las fronteras de los países y de los estudios!

¡Abajo los monjes del arte derechista!

¡Larga vida al frente único de los izquierdistas!

¡Larga vida al arte de la Revolución Proletaria!



Serguéi Senkin
Ilustración para la revista
Joven Guardia, Moscú, 1924

VÍKTOR SHKLOVSKI
LENIN COMO DESCANONIZADOR, 1924

El estilo de Lenin se caracteriza, en particular, por la ausencia de ensalmo.

Todos los discursos o artículos parecen empezar de cero. No existe terminología programada; aparece únicamente en mitad de cada texto concreto, como producto específico del trabajo analítico.

Los argumentos de Lenin con sus contrincantes (ya fueran sus enemigos o los compañeros del partido) suelen dar lugar a un debate sobre «palabras», afirmación de que las palabras han cambiado.

En cuanto al «elemento lingüístico», que comprendía bastante bien, tenía una actitud peculiar hacia él que podría describirse como retroceso irónico.

«Me gustaría mucho, por ejemplo, coger varios *gostrests*[1] (como decimos en la hermosa lengua rusa que [Iván] Turguénev tanto alaba) y demostrar que podemos llevar un negocio» («Las principales tareas del partido bajo la NEP», p. 137). Aquí, la ironía parece dirigirse a la acuñación de *gostrest*.

Pero ahí va otro ejemplo.

«No somos conscientes de eso; sigue habiendo un remanente de engreimiento comunista, o comuengreimiento, como diríamos en esa misma gran lengua rusa» (ibíd., p. 139). Es fascinante que, en ese caso, la palabra se cree ante nuestros propios ojos, mientras se muestra deliberadamente su conflicto con el «elemento lingüístico», cuyo único objetivo es, de hecho, que exista ese conflicto.

La fórmula, cuando aparece en el agit-trabajo de Lenin como agitador, se construye de modo que no quede fijada.

Lenin desprecia a la gente que ha memorizado libros. La esencia de su estilo consiste en acercar la retórica revolucionaria a la realidad, sustituir sus palabras tradicionales por sinónimos cotidianos.

En ese sentido, el estilo de Lenin se aproxima, en su técnica principal al de Lev Tolstói. Lenin está en contra de poner nombres; establece cada vez una nueva relación entre palabra y objeto, sin nombrar las cosas y sin hacer que el nuevo nombre perdure [...].

Víktor Shklovski, extractos de «Lenin kak dekanonizátor», *LEF*, nº 1, 1924, pp. 53-56.

1. Fideicomisos estatales (*trest* es la adaptación rusa de *trust*)

¡NO COMERCIÉIS CON LENIN!

El siguiente anuncio ha aparecido en nuestros periódicos:

"ANUNCIO:

BUSTOS DE V. I. LENIN

escayola, pátina, bronce, mármol, granito

DE TAMAÑO NATURAL O DE TAMAÑO DOBLE

hechos a partir del original, reproducción y distribución autorizadas por la Comisión para la Conservación de la Memoria Eterna de V. I. LENIN

HECHOS POR EL ESCULTOR

S. D. MERKÚLOV

PRESENTADOS POR LA EDICIÓN ESTATAL

para oficinas gubernamentales, organismos del partido y profesionales, cooperativas, etcétera.

TODAS LAS UNIDADES AUTORIZADAS

pueden verse y encargarse

en el Departamento de la EDICIÓN COMERCIAL, Rozhdestvenka, nº4, Moscú

Se envían por correo sin coste alguno los folletos ilustrados solicitados.

SE PERSEGUIRÁN LA REPRODUCCIÓN Y LA COPIA NO AUTORIZADAS, DE ACUERDO CON LA LEY.

Estamos en contra de esto.

Estamos de acuerdo con los trabajadores del ferrocarril de Kazán, que pidieron a un artista que diseñara la Sala de Lenin de su local sin bustos ni retratos de Lenin, diciendo: "No queremos iconos".

Insistimos:

No convirtáis a Lenin en un cliché.

No imprimáis su retratos en carteles, manteles, platos, tazas de té ni boquillas de puro.

No transforméis a Lenin en bronce.

No le arrebatéis su paso vital, su humanidad, que logró mantener incluso cuando guiaba la historia.

Lenin sigue siendo nuestro contemporáneo.

Sigue estando entre los vivos.

Lo necesitamos vivo, no muerto.

Y por eso:

Aprended de Lenin, pero no lo canonicéis.

No instauréis un culto a un hombre que dedicó toda su vida a luchar contra todo tipo de cultos.

No comerciéis con objetos de ese culto.

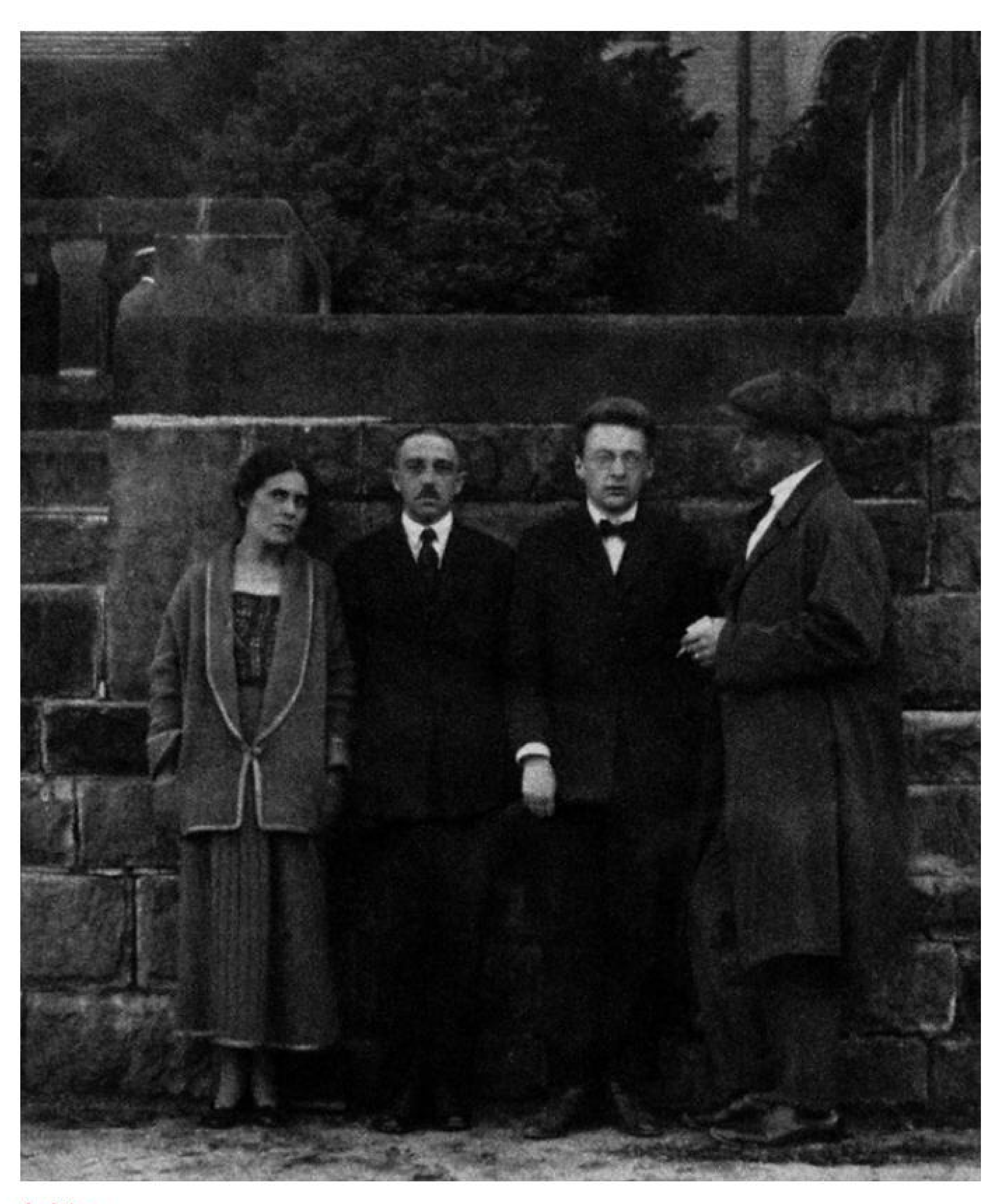
¡No comerciéis con Lenin!

ROMAN JAKOBSON
CARTAS DE OCCIDENTE. DADÁ, 1921

«La palabra *dadá* expresa el carácter internacional del movimiento», escribe Huelsenbeck. La propia pregunta «¿Qué es el dadá?» es antidadaísta e inmadura de por sí, señala también. «¿Qué quiere el dadá?»: el dadá no quiere nada. «Estoy escribiendo un manifiesto y no quiero nada. [...] Y por principio estoy en contra de los manifiestos, como también estoy en contra de los principios», declara Tzara.

Da igual de qué acusemos al dadá, no podemos acusarlo de ser deshonesto, de esconder, de ir sobre seguro. El dadá percibe honradamente la «limitación de su existencia en el tiempo»; se relativiza históricamente, en sus propias palabras. Mientras, el primer resultado de establecer una visión científica de la expresión artística, es decir, de la revelación del mecanismo, es el grito: «El arte viejo ha muerto» o «El arte ha muerto», en función del temperamento de la persona que lo profiera. La primera llamada corrió a cargo de los futuristas, de ahí lo de «*Vive le futur!*». La segunda, no sin ciertas estipulaciones, fue del dadá (¿qué les importa a ellos, a los artistas, el futuro?): «*À bas le futur!*». En consecuencia, el improvisador del cuento de Odóyevski, después de recibir el don de una claridad de visión que lo revela todo, acaba sus días como un bufón con su gorro, garabateando versos transracionales. La revelación del mecanismo es certera; es precisamente una revelación; el mecanismo ya revelado —que ha dejado de estar en claro enfrentamiento con el código *(à la langue)*— es insípido, le falta aroma. El mecanismo revelado inicialmente suele justificarse y regularse de acuerdo con presuntas leyes constructivas, pero, por ejemplo, el camino de la rima a la asonancia a la determinación de cualquier relación entre sonidos conduce al anuncio de que una lista de ropa para lavar es una obra poética. A continuación, las letras en orden arbitrario, tecleadas al azar en una máquina de escribir, se consideran versos; los brochazos hechos sobre un lienzo por la cola de un burro impregnada de pintura se consideran un cuadro. Con el llamamiento del dadá «Diletantes, alzaos contra el arte», hemos pasado del culto a las «cosas hechas» (es decir, la asonancia refinada) de ayer a la

Roman Jakobson, «Pis'ma s zapada. Dada», *Véstnik teatra*, nº 82, 8 de febrero de 1921, pp. 3-7. Traducción de la versión inglesa de Stephen Rudy en Timothy O. Benson (ed.), *Between Worlds. A Sourcebook of Central European Avant-Gardes. 1910-1930*, Cambridge, (MA), MIT Press, 2002, pp. 359-363.



Anónimo
Lili Brik, Ósip Brik, Roman Jakobson, Vladímir Mayakovsky y Bad Flinsberg, Alemania, 1923

poética de la primera palabra que se escapa (una lista de ropa para lavar). ¿Qué es el dadá de profesión? Si empleamos una expresión surgida de la jerga artística moscovita, los dadaístas son «pintores del mundo». Tienen más declaraciones que poemas y cuadros. Y, de hecho, en sus poemas y sus cuadros no hay nada nuevo, aunque solo sea en comparación con el futurismo italiano y ruso. El *Maschinenkunst* de Tatlin, los poemas universales hechos de vocales, los versos redondos [el simultaneísmo], la música del ruido [el bruitismo], el primitivismo, una especie de Berlitz poético:

Meine Mutter sagte mir verjage die Hühner,
ich aber kann nicht fortjagen die Hühner.
[Tzara]

Por último, accesos de realismo ingenuo: «El dadá tiene sentido común y en una silla ve una silla, en una ciruela... una ciruela».

Sin embargo, el quid de la cuestión no es ese, y los dadaístas así lo entienden. «El dadá no es un movimiento artístico —dicen—. En Suiza, el dadá está a favor del arte abstracto [no objetivo]; en Berlín, en contra». Lo importante es que, habiendo terminado de una vez por todas con el principio de la coalición legendaria de arte y contenido, gracias a la comprensión de la violencia de la forma artística, la atenuación de la semántica pictórica y poética, mediante el color y la textura *como tales* de la imagen no objetiva, mediante la palabra fanática de los versos transracionales *como tales*, llegamos en Rusia a la esencia de las primeras celebraciones de octubre y en Occidente a la fórmula dadaísta inequívoca: «*Nous voulons nous voulons nous voulons pisser en couleurs diverses*». ¡El color *como tal*! Solo se elimina el lienzo, como un número de feria del que ya nos hemos cansado.

La poesía y la pintura se habían convertido para el dadá en uno de los números de feria. Seamos sinceros: la poesía y la pintura ocupan en nuestra conciencia una posición demasiado elevada únicamente por tradición. «Los ingleses están tan convencidos de la genialidad de Shakespeare que ni siquiera consideran necesario leerlo», como dice Aubrey Beardsley. Estamos preparados para respetar a los clásicos, pero para leer preferimos literatura escrita para viajes en tren: historias de detectives, novelas sobre adulterios, toda esa área de las bellas letras en la que la *palabra* se oye menos. Si uno lee a Dostoyevski distraídamente, se convierte con rapidez en un *best-seller* barato, y no es casualidad que en Occidente prefieran ver sus obras en el cine. Si los teatros están llenos, es más por cuestión de tradición que por interés por parte del público. El teatro se muere; el cine está en su apogeo. La pantalla deja poquito a poco de ser el equivalente del escenario: se libera de las unidades teatrales, de la puesta en escena teatral. El aforismo del dadaísta Mehring es oportuno: «La popularidad de una idea surge de la posibilidad de trasladar al cine su contenido anecdótico». En nombre de la variedad, el lector occidental está dispuesto a dejarse salpicar con palabras cuyo valor está en sí mismas. El periódico parisino *Le Siècle* afirma: «Necesitamos una literatura que la mente pueda saborear como un cóctel». A lo largo de la última década, nadie ha aportado al mercado artístico tantos desechos variados de todas las épocas y lugares como la propia gente que rechaza el pasado. Hay que comprender que los dadaístas son también eclécticos, aunque el suyo no es el eclecticismo museístico basado en la veneración

respetuosa, sino un programa variopinto de café teatro (no es casualidad que el dadá naciera en un cabaret de Zúrich). Una cancioncilla maorí se alterna con un número de variedades parisino, una letra sentimental, para conseguir el efecto colorista mencionado. «Me gustan las obras antiguas por su novedad. El contraste es lo único que nos une al pasado», explica Tzara.

Para entender algunas de sus manifestaciones hay que tener en cuenta el contexto en el que juguetea el dadá. Por ejemplo, los infantiles ataques antifranceses de los dadaístas franceses y los ataques antialemanes de los alemanes hace diez años pueden parecer ingenuos y gratuitos, pero hoy en día, en los países de la entente, arde con furia un nacionalismo casi zoológico, mientras que en respuesta a él en Alemania crece el orgullo nacional hipertrofiado de un pueblo oprimido. La Real Sociedad británica se plantea denegar una medalla a Einstein para no exportar oro a Alemania, mientras la prensa francesa está escandalizada porque Hamsun, quien según se rumorea fue germanófilo durante la guerra, haya recibido un premio Nobel. El dadá, inocente en lo político, despierta en esos mismos periódicos la terrible sospecha de ser una especie de maquinación alemana, mientras que ellos publican anuncios de «camas dobles nacionalistas». Ante ese panorama, la fronda dadaísta es muy comprensible. En el momento actual, cuando se han cortado hasta los lazos científicos, el dadá es una de las pocas asociaciones realmente internacionales de la intelectualidad burguesa.

Es, por cierto, una Internacional única; el dadaísta Bauman pone las cartas encima de la mesa al decir: «El dadá es producto de los hoteles internacionales». El entorno en el que surgió el dadá fue el de la burguesía aventurera de la guerra: los especuladores, los nuevos ricos, los Schieberen, los estraperlistas o como fuera que los llamaran. En la vieja España, los gemelos sociopsicológicos dieron a luz la llamada «novela picaresca». No conocen las tradiciones («*je ne veux même pas savoir s'il y a eu des homes avant moi*»); su futuro es incierto («*à bas le futur*»); tienen prisa por recoger lo que es suyo («dar y tomar, vivir y morir»). Son extraordinariamente flexibles y adaptables («pueden realizarse acciones contrarias al mismo tiempo, con un único aliento fresco»); son artistas en lo que hacen («la publicidad y los negocios son también elementos poéticos»). No se oponen a la guerra («todavía hoy a favor de la guerra») y, sin embargo, son los primeros en defender la causa de la eliminación de fronteras entre las potencias enfrentadas del pasado («yo soy de muchas nacionalidades»). En el fondo, están satisfechos y en consecuencia prefieren los bares («sustenta la guerra y la paz en su toga, pero se decanta por un cherry brandy flip»). Aquí, entre la «mezcla cosmopolita de dios y el burdel», según el testimonio de Tzara, nace el dadá.

«Esta época está preparada para el dadá —nos asegura Huelsenbeck—. Con el dadá ascenderá y con el dadá desaparecerá».

SERGUÉI SHARSHUN
MI PARTICIPACIÓN EN EL MOVIMIENTO DADÁ FRANCÉS, 1967

Entré en contacto por primera vez con los dadaístas franceses en Barcelona en 1916.

Monté una exposición de mis cuadros, lo que me permitió restablecer vínculos con la bohemia parisina.

Entre sus miembros estaba Otho Lloyd, con quien había pasado dos años estudiando en la Academia cubista La Paleta. Se consideraba sobrino de Oscar Wilde. Estaba casado con la artista rusa Olga Sájarova[1].

Estaba asimismo en Barcelona el poeta Maximilien Gauthier, más tarde crítico de arte. (También tenía una mujer rusa.) Era jefe de redacción de la revista *391*, publicada por el esnob bohemio Francis Picabia, que por aquel entonces se había mudado de Barcelona a Nueva York; después de cuatro números, la revista dejó de aparecer (si bien más tarde resucitó).

Entonces llegó el hermano de Otho Lloyd, Arthur Cravan, cuya vida dadaísta era objeto de mucho debate en París. Sus planes eran poner Barcelona entera patas arriba. Su vida terminó de forma trágica no mucho más tarde.

También vivía en Barcelona la pintora Marie Laurencin, que se había casado con un artista alemán antes de la guerra.

Después de mi regreso a París, me presentaron en la muestra dadaísta de la Salle Gaveau[2]. Tras esto, envié un dibujo a Francis Picabia por correo.

Más tarde me lo encontré en la librería rusa de Povolotski, donde preparaba una exposición dadaísta[3].

Alguien le pidió permiso para asistir a la inauguración. Entonces reuní el valor necesario para hacer lo mismo. «¿Cómo se llama?», me preguntó. «Sharshun». «Puede venir, su dibujo se reproduce en la revista».

En la inauguración de la muestra, Jean Cocteau «expuso» a los parisinos a la música de un grupo de jazz.

Serguéi Sharshun, «Moe uchastie vo Frantzuskom dadaisticheskom dvizhenii», *Almanach Vozdusshnye putti 5*, 1967

1. Olga Sájarova era pintora y artista gráfica. Entre 1917 y 1924 perteneció al círculo de la revista de vanguardia internacional *391*. 2. El festival dadá se celebró en la Salle Gaveau, en la Rue La Boethie de París, el 26 de mayo de 1920. Fue una de las actuaciones más escandalosas de los dadaístas. 3. La exposición de Picabia en el local de Povolotski (la Galerie Povolotski) se presentó entre el 10 y el 25 de diciembre de 1920.



Man Ray
Serguéi Sharshun en su estudio, 1925

A modo de respuesta, Tristan Tzara (que no era creador, sino destructor, el hombre que de verdad inspiró el dadaísmo) pasó un buen rato haciendo sonar una bocina de claxon al lado de su oreja a un volumen ensordecedor.

Empecé a asistir a las reuniones dominicales de Picabia vestido con un uniforme del ejército ruso teñido de negro.

En una ocasión, Picabia se lamentó por no haber encontrado un acompañante que cruzara furtivamente la frontera española con él durante la guerra.

«¡Yo a eso no habría dicho que no, *mon vieux*!», solté, y se hizo un silencio incómodo que él rompió por fin con una breve exclamación de aprobación.

Otra vez, alguien mencionó a Einstein. «Einstein... ¡No me diga!», respondió Picabia. Y ahí quedó la cosa.

En una o dos ocasiones, los «jóvenes» se pusieron a jugar a las cartas. Uno de ellos, cuando perdía, sacaba la cartera, la abría unos instantes y luego volvía a esconderla.

Los compositores [Francis Jean Marcel] Poulenc y [Georges] Auric eran dos de los habituales.

Por entonces, yo ya había publicado mi primer libro impreso: el poema *Foule immobile* [La muchedumbre impasible], revisado amablemente por Philippe Soupault e ilustrado con seis de mis dibujos.

Una vez mostré varios de mis dibujos. Cocteau afirmó que únicamente [Georges] Braque podía dibujar así. No me pareció adecuado regalarle uno

como expresión de agradecimiento por ese comentario; sin embargo, otro día él hizo dibujos de docenas de escenas de la vida amorosa de una pareja elegante que con aire alegre y burlón esparcía por la mesa, y le pedí permiso, con cierta vergüenza, y me quedé cinco o seis.

Pero entonces Picabia inventó el cuadro-collage *L'Œil cacodylate* [El ojo cacodilato].

Se colocó en el vestíbulo un lienzo vacío de metro y medio de altura aproximadamente, con el título *L'Œil cacodylate* escrito arriba del todo y un ojo pintado en la parte inferior derecha, para que lo llenaran con su firma personas famosas.

Todo el mundo empezó a obedecer educadamente.

No obstante, el napoleónico Tzara se comportó de otra forma. Escribió: «Me considero muy» (la frase se completaba en otra parte del lienzo: «simpático»). Por descontado, estampó una rúbrica enorme y luego pegó una aspirina al lienzo y dibujó un dedo índice. (Por lo general, dibujaba un revólver al lado de su firma).

Al poco también me ofrecieron a mí el honor, bastante al principio; el lienzo seguía vacío en gran medida.

Como toda la humanidad en aquellos días, yo estaba, por supuesto, «encantado» con la revolución bolchevique y tenía la esperanza de ir al paraíso en la Tierra.

Era un hombre discreto por etnicidad y herencia, de modo que llamaba poco la atención (me toleraban solo por mi «aspecto», por mi apariencia externa), así que probablemente sorprendí a todo el mundo al trazar un grueso «S. Charchoune» justo debajo el ojo, y luego, a la izquierda, un «Sharshun» vertical, al estilo mongol, y debajo de todo eso, en una línea curva descendente, *«Soleil Russe»* [Sol ruso].

El esnob anarquista Picabia se quedó bastante perplejo ante mi maniobra y dijo: «Me voy a meter en un lío».

Sin embargo, debió de tranquilizarse enseguida: a medida que el cuadro se llenó de firmas, mi exclamación se perdió en la masa general.

De todos modos, alguien me dijo que había visto mi cuadro *L'Œil cacodylate* en el restaurante Bœuf sur le Toit, que había adquirido la obra.

Un comandante retirado que también firmó me aconsejó ofrecer mis servicios como intérprete a un autor que tenía previsto cruzar por el aire la frontera rusa.

Fui a verlo al aeropuerto de Issy-les-Moulineaux, pero la plaza ya estaba cubierta.

«Salude a Lenin de mi parte», me dijo Roland Dorgelès en tono burlón. «Así lo haré, desde luego», contesté.

«Dele una zurra de mi parte a [Henri] Guilbeaux», dijo Tzara.

Picabia pidió su firma a Isadora Duncan, que expresó interés en descubrir por mediación mía cómo viajar a Rusia.

Conocía de refilón a un miembro en concreto del Partido Bolchevique y, después de hacerle algunas consultas, fui a ver a Duncan acompañado de Picabia.

De ahí surgió su matrimonio «vulgar» con [Serguéi] Yesenin.

Los jueves también acudía al café Certa, cerca de los grandes bulevares, que hacía las veces de punto de reunión para los dadaístas (aparte de Picabia). En una ocasión apareció Drieu de La Rochelle. No obstante, yo solo estaba presente en calidad de observador silencioso o testigo ocular; los habituales apenas conocían mi voz.

Mientras preparaba la llegada del artista alemán Max Ernst a París, Tzara organizó una muestra de su obra en la librería Au Sans Pareil.

Me pidió que acudiera a un lugar determinado, un día determinado y a una hora determinada.

Estaban colgando los cuadros de Ernst para exponerlos.

Los únicos presentes éramos André Breton, Philippe Soupault, Benjamin Péret, Jacques Rigaut y yo.

Breton, que había ido a pie del Barrio Latino a la plaza de la Estrella, pasando por docenas de panaderías, le pidió al dueño de la librería, que estaba metido en el mundo artístico, que le llevara «un cruasán».

El hombre se lo tomó bien y al poco rato nos llevó uno a cada uno.

Así es la tradición de la relación entre maestro y aprendiz.

Los seis (incluido el propietario) nos hicimos una foto para la prensa.

Un tiempo después se montó una exposición de antiarte dadaísta en la galería del teatro de la Comedia de los Campos Elíseos y, por supuesto, hubo también una representación antiliteraria.

Yo expuse *La Virgen María de Salpingitis*, compuesta por la única escultura que había hecho en mi vida (la pequeña pieza futurista de madera titulada *La danza*) con cuellos de camisa y corbatas colgadas de ella y a su alrededor.

Por encima había cinta de papel pegada a toda la cornisa, debajo del techo, cubierta de exclamaciones y dichos.

Escribí en ruso: «¡Estoy aquí!».

Uno de los números de la velada fue una representación de un reparador itinerante de cerámica de fayenza traído por Tristan Tzara que interpretaba a la flauta una aguda canción de calidad profesional.

También actuó mi amigo Valentín Yakóvlevich Parnok, el poeta y bailarín ruso; se tumbó encima de la mesa y bailó al son de la música retorciéndose y dando botes.

En el tercer número, cuatro o cinco participantes, con Frenkel a la cabeza, cruzaban la sala en fila india, entre el público, y uno por uno iban recibiendo solemnemente un regalo del autor: una cerilla.

Me pareció que tenía que participar en eso y me sumé a la fila en último lugar, pero me susurraron que abandonara el grupo y me fui entre bastidores.

Las paredes del pasillo que llevaba a la sala estaban forradas de revistas dadaístas, casi todas publicadas por Tzara.

Entré «durante el espectáculo».

Uno de los adláteres del movimiento, el que había pagado sus deudas de juego tan concienzudamente, estaba arrancando las revistas y gritando: *«¡Boche!»*.

No recuerdo cómo conocí a Marcel Duchamp, que nunca asistía a ninguna reunión. Sentía predilección por mí.

Entonces, una vez más, Tristan Tzara me pidió que acudiera a la Sala de la Sociedad Erudita.

Había asistido con frecuencia a reuniones sociales rusas, celebradas en esa misma sala, donde se vendían (sin demasiado éxito) libros de emigrados.

Los vigilantes de seguridad se sorprendieron al verme entre aquellos «caballeros».

En aquella ocasión, el acto preparado era el «juicio de Barrès»[4]. Los participantes iban ataviados con batas blancas de médico y birretes cuadrados negros.

A mí me asignaron la función de llamar a los testigos. Picabia estaba entre el público.

El presidente, André Breton, se volvía hacia mí y me pedía que llamara a un testigo; por ejemplo, monseñor Giuseppe Ungaretti. Yo me dirigía a la puerta que daba a la entrada y gritaba: «*Signor Giuseppe Ungaretti*!». O si convocaban al «soldado desconocido alemán» yo gritaba: «*Der unbekannte Soldat*!» (el público francés consideraba que ese universalismo era dadaísta).

André Gide, que por entonces estaba reuniendo material para su novela *Les faux-monnayeurs* [Los monederos falsos] y que, creo, asistió al juicio, bautizó la pequeña revista de sus héroes *Fer à repasser* [Plancha], cabecera que tomó prestada de uno de mis dibujos para el poema *Foule immobile*.

No me gusta dibujar, pero Tzara me pidió que ilustrara su poema *Cœur à gaz* [El corazón a gas] y le di siete u ocho dibujos.

No obstante, los de Max Ernst eran sin duda alguna mejores.

Al final, Tzara acabó reuniendo varios de mis dibujos y cuadros, que pretendía publicar en revistas de distintos países. (Todos acabaron perdiéndose).

4. El juicio de Barrès (13 de mayo de 1921) fue una de las acciones teatralizadas más importantes del movimiento dadá, celebrada en la Sala de la Sociedad Erudita. Auguste-Maurice Barrès era un escritor nacionalista francés cuya obra y cuya ideología extremista durante la Primera Guerra Mundial se daban de bruces con el «nuevo espíritu» del dadá. Entre los participantes en el proceso estaban conocidos dadaístas, así como Serguéi Sharshun y Serguéi Rómov.

Como comandante del ejército dadaísta, no tenía, por descontado, ningún empacho en levantar su carrera nietzscheana sobre los «cadáveres» de otros.

Gracias a la obra de Michel Sanouillet *Dada à Paris* [El dadá en París], publicada en 1965, me enteré de que Tzara había editado folletos firmados con mi nombre, de que había reimpreso 25 ejemplares de *Foule immobile* y de que había utilizado mi nombre siempre que le había venido bien.

Esas cosas eran habituales en aquella época.

Por entonces había dos grupos de emigrados en Montparnasse: el Gatarapak y la Casa de los Poetas. El segundo fue creación del mencionado V. Ia. Parnok. Estaba formado por cinco personas: G. S. Evangulov, el fundador, A. S. Ginger, M. Talov y yo.

Entre los refugiados cuajó la tradición de organizar actos benéficos.

Al mío lo llamé «Dada-lyr-can» (gorjeos líricos al estilo dadá) y pedí a los dadaístas que participaran[5].

Para ese acto escribí un opúsculo sobre el dadaísmo que más adelante mandé imprimir en Alemania con una tirada de mil quinientos o dos mil ejemplares, con la intención de llevármelo a Rusia. Sin embargo, no pude recogerlo debido a la caída del marco alemán y únicamente logré «rescatar» unos cuantos ejemplares de la imprenta (no me queda ni uno solo para reeditarlo).

Algunos dadaístas leían sus obras, entre ellos Paul Éluard, que recitaba las suyas tanto de la forma «corriente» como en sentido invertido.

Un dadaísta estadounidense que acababa de llegar de Nueva York (creo que era Nicholson) recitó varios poemas alemanes del escultor Hans Arp. Algunos miembros del público consideraron adecuado expresar su protesta con un ligero abucheo[6]. Unas semanas después, casi todos los presentes estaban en Berlín.

Por fin, en 1921 empecé a poner en marcha mi proyecto de regresar a Rusia y me fui a Berlín, pero al cabo de catorce meses, siguiendo mi instinto, volví a París.

En ese tiempo, el dadaísmo se había quedado sin fuerza.

Picabia y Tzara se habían agotado y habían perdido el ímpetu de la lucha.

El trono del recién creado surrealismo lo había ocupado A[ndré] Breton, que había recompensado a todos sus aliados con tarjetas rojas.

Por esa razón, no retomé el contacto con ninguno de mis antiguos amigos.

5. La velada se celebró el 21 de diciembre de 1921 en el café Caméléon. 6. Paul Éluard, en una carta a Tristan Tzara (4 de enero de 1922), lo describía de la siguiente forma: «Seguramente habrá oído hablar de la velada de Sharshun. Los más canallescos de los rusos llevaban el aburrimiento reflejado en la mirada». Citado en Sanouillet, *Dada in Paris*, p. 279.

Me bastaba con la disciplina personal. El único motivo de mi implicación en el dadaísmo fue que era muy joven.

PD. Varios de mis dibujos se reprodujeron en *Manomètre* y *Merz*.

No se publicó ni uno solo de mis textos. Únicamente en una ocasión en el café Certa me informó Tzara de que estaba recopilando material para una colección de poesía dadaísta, pero el plazo de entrega se había cerrado el día antes.

Movido por pura ingenuidad, al llegar a casa le envié algo por correo neumático.

LISTA DE OBRAS

Anónimo
Iliá Zdanévich, 1912
Gelatinobromuro de plata sobre papel
11,2 x 8,6 cm
Archivos Iliazd
Francia
p. 22

Anónimo
Mijaíl Lariónov, Natalia Goncharova e Iliá Zdanévich, Moscú, 1913
Gelatinobromuro de plata sobre papel
16,8 x 21,2 cm
Archivos Iliazd
Francia
p. 258

Anónimo
David Burliuk, Vladímir Mayakovski, Andréi Shemshurin, Moscú, 1914
Gelatinobromuro de plata sobre papel
12 x 18 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
10925
p. 231

Anónimo
Filippo Tommaso Marinetti en Moscú, ilustración del periódico *Nov*, 28 de enero de 1914
Impresión offset
19 x 28,5 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
BG-1914/101

Anónimo
Filippo Tommaso Marinetti, ilustración del periódico *Nov*, 26 de enero de 1914
Impresión offset
29 x 30 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
BG-1914/102
p. 262

Anónimo
Vasili Kamenski, Kazán, 1914
Gelatinobromuro de plata sobre papel
13 x 8,5 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
29866
p. 173

Anónimo
Vladímir Tatlin, Berlín, 1914
Gelatinobromuro de plata sobre papel
37 x 29,5 cm
Archivos Estatales Rusos de Literatura y Arte
f. 2089, op. 2, ed. jr. 31, l. 1
p. 125

Anónimo
«Pascua con los futuristas» y «Tranvía V» ilustraciones de la *Revista Azul*, nº 12, 1915
Impresión offset
30 x 22 cm
Museo Estatal de Arte Contemporáneo-Colección Costakis
2 objetos AB059 y CDA-0145
pp. 35-36

Anónimo
«0,10. La última exposición futurista en Petrogrado», ilustración de *Ogoniok*, nº 1, 1916
Copia del 2018
Biblioteca Estatal Rusa
p. 42

Anónimo
Gustav Klutsis como soldado del destacamento letón de infantería, 1917
Gelatinobromuro de plata sobre papel
14 x 8,7 cm
Colección particular

Anónimo
Iliá y Kiril Zdanévich, Tiflis, c. 1917
Gelatinobromuro de plata sobre papel
14 x 9 cm
Archivos Iliazd
Francia
p. 182

Anónimo
Octavilla a los ciudadanos rusos sobre la caída del gobierno provisional y la ascensión al poder de los bolcheviques, 25 de octubre de 1917
Impresión tipográfica
15,9 x 13,9 cm
Archivo Lafuente
010990/000

Anónimo
Retrato múltiple de Gustav Klutsis, 1917
Gelatinobromuro de plata sobre papel
8,5 x 13,5 cm
Colección particular
p. 70

Anónimo
Retrato múltiple de Marcel Duchamp, 1917
Gelatinobromuro de plata sobre papel
Copia del 2018
20 x 33 cm
Cortesía de Francis M. Naumann Fine Art
p. 71

Anónimo
Cubierta de *Disolución final. Manifiesto dadá*, de Walter Serner. Hannover, 1920
Impresión tipográfica
22 x 14,5 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
I-784

Anónimo
Cubierta del libro *Transracional* de

Alekséi Kruchónij, 1921
Tinta y lápiz de color sobre papel
18,3 x 15,7 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
33345(40)

Anónimo
Octavilla del manifiesto «El dadá lo levanta todo», París, 1921
Impresión tipográfica
27,5 x 21 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
10691

Anónimo
Vista de la exposición de Iván Puni en la galería Der Sturm, Berlín, 1921
Gelatinobromuro de plata sobre papel
18,5 x 24 cm
Colección particular
p. 130

Anónimo
Músicos ambulantes (retrato doble de Aleksandr Ródchenko y Varvara Stepánova), 1921
Gelatinobromuro de plata sobre papel
23,5 x 16,5 cm
Colección particular
p. 244

Anónimo
Vladímir Mayakovski, Berlín, 1922
Gelatinobromuro de plata sobre papel
22 x 16,2 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
11222

Anónimo
Exposición de cuadros de artistas de Petrogrado de todas las tendencias, 1923
Película de 16 mm transferida a DVD, b/n, sin sonido, 32"
Archivo Estatal Ruso de Cine y Fotografía Documentales, Krasnogorsk
pp. 84, 249, 274

Anónimo
Lili Brik, Ósip Brik, Roman Jakobson, Vladímir Mayakovski y Bad Flinsberg, Alemania, 1923
Gelatinobromuro de plata sobre papel
13,6 x 8,7 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
31000
p. 311

Anónimo
Nadistas. La Caja del Perro, 1923
Impresión tipográfica
24,3 x 15 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
28155(543)
p. 299

Anónimo
Página de la revista *Clarté*, nº 39, con la crítica de Maurice Pirijianine de la velada del Corazón Barbudo, «Le Dadaïsme boxé par les siens» [El dadaísmo boxeado por los suyos], 13 de julio de 1923
Impresión tipográfica
29 x 22,7 cm
Archivos Iliazd
Francia

Anónimo
Vista de la exposición de Pavel Mansúrov en el Museo de la Cultura Artística, Leningrado, 1923
Gelatinobromuro de plata sobre papel
23,5 x 17,5 cm
Colección particular
p. 84

Anónimo
David Burliuk, Nueva York, 1924
Gelatinobromuro de plata sobre papel
13,5 x 8,6 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
32086
p. 151

Anónimo
Octavilla del grupo de los nadistas, c. 1924
Impresión tipográfica
18 x 18 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
9844
p. 191

Anónimo
Octavilla del grupo de los nadistas, c. 1924
Impresión tipográfica
18 x 18 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
9843
p. 191

Anónimo
Octavilla del grupo de los nadistas, c. 1924
Impresión tipográfica
19 x 22,5 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
9845

Anónimo
Vladímir Mayakovski, Valentina Jodasévich, Elsa Triolet, Klara Goll, Yvan Goll y Robert Delaunay (de izquierda a derecha), París, 1924
Gelatinobromuro de plata sobre papel (postal)
9 x 13,8 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
11144
p. 144

Anónimo
Iliá Zdanévich interpretando en vivo el cuadro *El triunfo del cubismo* en el *Baile Banal*, París, marzo de 1924
Gelatinobromuro de plata sobre papel
18 x 13 cm
Archivos Iliazd
Francia
p. 166

Anónimo
Vladímir Mayakovski y David Burliuk, Nueva York, 1925
Gelatinobromuro de plata sobre papel
13,5 x 11,5 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
I-929

Anónimo
Aleksandr Ródchenko, Varvara Stepánova y Olga Ródchenko en una acción improvisada, c. 1925
Película de 16 mm transferida a DVD, b/n, sin sonido, 21"
Colección particular

Anónimo
Arp con monóculo naval, 1926
Gelatinobromuro de plata sobre papel
Copia del 2018
Stiftung Arp e.V., Berlín/Rolandswerth
p. 138

Anónimo
Vasili Yermílov en su estudio con un diseño publicitario para «Lea libros» de Valerián Polischuk (izquierda), c. 1926
Gelatinobromuro de plata sobre papel
Copia del 2018
Archivo Estatal Central-Museo de Literatura y Arte de Ucrania
p. 118

Anónimo
David Burliuk, s. f.
Papeles cortados y pegados, pintura dorada y lápiz sobre papel
13,7 x 13,5 cm
Archivos Estatales Rusos de Literatura y Arte
f. 1334, op. 1, ed. jr. 1085, ll. 109-110
p. 154

Anónimo
Proletarios del mundo, uníos. Organización de la Victoria Productiva sobre una Estructura Capitalista, comienzos de la década de 1920
Litografía
17,9 x 45,5 cm
Museo Estatal de Arte Contemporáneo-Colección Costakis
139.80-244
pp. 104-105

Anónimo
Escenas de un documental sobre la Primera Guerra Mundial, s. f.
Película de 16 mm transferida a DVD, b/n, sin sonido, 6'08"
Archivo Estatal Ruso de Cine y Fotografía Documentales, Krasnogorsk

Anónimo
Sin título (Primera habitación/techo), s. f,
Acuarela y grafito sobre papel
37,7 x 57,8 cm
Museo Estatal de Arte Contemporáneo-Colección Costakis
C207-258

Anónimo
Sin título (Primera habitación), comienzo de la década de 1920
Acuarela y grafito sobre papel
37,9 x 57,6 cm
Museo Estatal de Arte Contemporáneo-Colección Costakis
C205-259
p. 104

Samuil Adlivankin
Cubierta del libro *Canción para los trabajadores* de Vladímir Mayakovski, Moscú, 1925
Impresión tipográfica
18,1 x 13 cm
Archivo Lafuente
007018/000

Natan Altman, Natalia Goncharova, Nikolái Kulbin (cubierta), Kazimir Malévich, Olga Rózanova
Cubierta e ilustraciones para el libro *Explodición* de Alekséi Kruchónij, San Petersburgo, 1913
Litografía
17,8 x 12,4 cm
Archivo Lafuente
006848/000
p. 29

Natan Altman
Cubierta e ilustraciones para el libro *Lenin. Dibujos*, San Petersburgo, 1921
23,4 x 19,1 cm
Litografía
Archivo Lafuente
006920/000
p. 94

Natan Altman
Rusia. Trabajo, 1921
Carboncillo sobre papel montado sobre caoba
98,2 x 49,3 cm
Galería Estatal Tretiakov, Moscú
ZhC-696
p. 110

Yuri Ánnenkov
Portada de la revista *El occidente contemporáneo*, San Petersburgo/Moscú, nº 3, 1923
Litografía
26,8 x 18,5 cm
Archivo Lafuente
006981/000

Hans Arp
Portada de la revista *Die Wolkenpumpe*, Hannover, 1920
Impresión tipográfica
23,4 x 15,5 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
I-785

Hans Arp
Delante de la casa de los Schwitters en Hannover (de izquierda a derecha: Helma Schwitters, sin identificar, Kurt Schwitters, Nelly van Doesburg, Theo van Doesburg, El Lisitzki, con Ernst Schwitters), 1922
Gelatinobromuro de plata sobre papel
4,5 x 6,5 cm
Archivo Lafuente
005687/000
p. 136

Arseni Avraámov
Sinfonía de sirenas de fábrica, compuesta para celebrar el quinto aniversario de la Revolución de Octubre, interpretada en Bakú en 1922 y en Moscú en 1923
28'10"
Editada por ReR Megacorp, Londres, 2008
Cortesía de Miguel Molina Alarcón, Universitat Politècnica de València

Kseniya Boguslávskaia, Iván Puni, Vladímir Kozlinski, Serguéi Makletsov
Portada del álbum *Octubre 1917-1918. Héroes y víctimas de la revolución* de Vladímir Mayakovski, 1918
Litografía
35 x 53 cm
Museo Literario Estatal Ruso Vladímir Dahl
GLM KP 12210/1

Kseniya Boguslávskaia
«El banquero», ilustración para el álbum *Octubre 1917-1918. Héroes y víctimas de la revolución* de Vladímir Mayakovski, 1918
Litografía
33,5 x 23,7 cm
Museo Literario Estatal Ruso Vladímir Dahl
GLM KP 12210/21

Kseniya Boguslávskaia
«La costurera», ilustración para el álbum *Octubre 1917-1918. Héroes y víctimas de la revolución* de Vladímir Mayakovski, 1918
Litografía
33,7 x 24 cm
Museo Literario Estatal Ruso Vladímir Dahl
GLM KP 12210/24

Kseniya Boguslávskaia
«El kulak», ilustración para el álbum *Octubre 1917-1918. Héroes y víctimas de la revolución* de Vladímir Mayakovski, 1918
Litografía
33 x 24,2 cm
Museo Literario Estatal Ruso Vladímir Dahl
GLM KP 12210/22

Kseniya Boguslávskaia
«El mercader», ilustración para el álbum *Octubre 1917-1918. Héroes y víctimas*

de la revolución de
Vladímir Mayakovski,
1918
Litografía
33 x 23,5 cm
Museo Literario
Estatal Ruso Vladímir
Dahl
GLM KP 12210/23

Kseniya Boguslávskaia
Estudio para «El
banquero», ilustración
del álbum *Octubre
1917-1918. Héroes
y víctimas de la
revolución* de Vladímir
Mayakovski, 1918
Tinta y pintura blanca
sobre papel
33,3 x 24 cm
Museo Literario
Estatal Ruso Vladímir
Dahl
GLM KP 7309/1
p. 98

Ósip Brik
Álbum «Dadá»,
c. 1923-1924
Papeles impresos
cortados y pegados
y gelatinobromuro
de plata sobre papel,
dibujos a tinta y lápiz
27,5 x 21,9 cm
Museo Estatal
Mayakovski, Moscú
10595
pp. 10, 122, 126, 168,
169

Karl Bulla
Mijaíl Matiushin,
Alekséi Kruchónij y
Kazimir Malévich,
1913
Gelatinobromuro de
plata sobre papel
17,8 x 23,8 cm
Museo Estatal
Mayakovski, Moscú
I-708
p. 31

David Burliuk
*Burliuk estrecha la
mano del edificio
Woolworth,* Nueva
York, 1924
Impresión tipográfica
22,5 x 15,5 cm
Museo Estatal
Mayakovski, Moscú
P-5414

Charles Chaplin
¡Armas al hombro!,
1918
Película de 35 mm
transferida a DVD,
b/n, sin sonido, 36'
(extracto 2'45")
Roy Export SAS

Giorgio de Chirico
Iliazd, c. 1927
Tinta sobre papel
25,5 x 19,5 cm
Colección particular,
Francia

Mijaíl Le Dantiu
*La marcha a Berlín de
Ígor Severianin,* 1914
Acuarela y grafito
sobre papel
26,2 x 42,2 cm
Museo Literario
Estatal Ruso Vladímir
Dahl
GLM KP 46627
p. 30

Robert Delaunay
Vladímir Mayakovski,
París, 1922
Autolitografía
12,6 x 10,3 cm
Museo Estatal
Mayakovski, Moscú
13148

Robert Delaunay
Tristan Tzara, 1923
Óleo sobre cartón
104,5 x 75 cm
Museo Nacional
Centro de Arte Reina
Sofía, Madrid
AD00372
p. 167

Sonia Delaunay
*Esquisse costume
tennis* (Boceto de traje
de tenis), 1924
Gouache y grafito
sobre cartón
31 x 23 cm
Museo Nacional
Centro de Arte
Reina Sofía, Madrid.
Depósito temporal
de Pedro y Ary
Altamiranda, Panamá,
2010
DO01215
p. 166

Sonia Delaunay
*Esquisse costume avec
parapluie* (Boceto de
traje con paraguas),
1925
Gouache y grafito
sobre cartón
33 x 22,5 cm
Museo Nacional
Centro de Arte
Reina Sofía, Madrid.
Depósito temporal
de Pedro y Ary
Altamiranda, Panamá,
2010
DO01216

Sofía Dymshits-
Tolstaia
Portada de la revista
Internacional de Arte
(inédita), 1919
Papeles cortados y
pegados y gouache
25 x 16 cm
Archivos Estatales
Rusos de Literatura
y Arte
f. 665, op. 1, ed. jr.
36, l. 1
p. 107

Serguéi Eisenstein
El diario de Glúmov
(concebido como
parte integral de
la adaptación de la
comedia de Nikolái
Ostrovski de 1868
*Aun el más sabio
se equivoca,* que
montó en el Teatro
Proletkult), 1923
Película de 35 mm
transferida a DVD,
b/n, sin sonido, 5'
Fundación
Cinematográfica
Nacional de la
Federación Rusa,
Moscú
p. 213

Borís Ender
Karl Liebknecht, 1919
Óleo sobre lienzo
100 x 69 cm
Museo de Arte de
Nizhni Taguil, con
la colaboración
del Museo Estatal
y Centro de
Exposiciones ROSIZO
484-X
p. 114

Vasili Yermílov
Sin título
(Composición con
letras), c. 1920
Gouache sobre papel
54,6 x 36,5 cm
Colección V.
Tsarenkov
p. 118

Vasili Yermílov
Placa conmemorativa
Gorki, 1924
Gelatinobromuro de
plata sobre papel
Copia del 2018
Archivo Estatal
Central-Museo de
Literatura y Arte de
Ucrania
p. 93

Vasili Yermílov
Placa conmemorativa
Marx y Lenin, 1924
Gelatinobromuro de
plata sobre papel
Copia del 2018
Archivo Estatal
Central-Museo de
Literatura y Arte de
Ucrania
p. 73

Nikolái Yevréinov
*El asalto al Palacio de
Invierno,* 1920
Película de 35 mm
transferida a DVD,
b/n, sin sonido, 8'03"

Archivo Estatal Ruso de Cine y Fotografía Documentales, Krasnogorsk

Aleksandra Exter
Cubierta del libro *El entorno de Picasso* de Iván Aksiónov, Moscú, 1917
Impresión tipográfica
27,1 x 20,9 cm
Archivo Lafuente
006900/000

Piotr Galádzhev
Cubierta del libro *Espiral* de Víktor Shklovski, 1920-1929
Copia del 2018
Museo Estatal Central del Cine, Moscú
p. 138

Piotr Galádzhev
Portadas de la revista *Espectáculos*, nº 73, 74, 76, 1924
Impresión tipográfica
25 x 17 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
10796 (1, 2, 3)

Piotr Galádzhev
Cubierta del libro *Un minuto, 1.000 episodios, 10.000.000 de caras, 100.000 kilómetros* de Vilbur Gress, Moscú, 1925
Impresión tipográfica
17,5 x 13 cm
Archivo Lafuente
007019/000

Irakli Gamrekeli, Beno Gordeziani, Grupo H2SO4
Portada e ilustraciones para la revista *H2SO4*, Tiflis, nº 1, 1924
Impresión tipográfica
31,7 x 23,8 cm
Archivo Lafuente
006982/000
p. 192

Yefim Gólyshev
Trío de cuerda, c. 1914-1925
13'33"
Consevatorio Tchaikovsky, Moscú

Natalia Goncharova, Siguizmund Valishevski, Kiril Zdanévich, Iliá Zdanévich et al.
Cubierta e ilustraciones para el libro *Para Sofía Geórguievna Mélnikova. La taberna fantástica*, Tiflis, 1919
Impresión tipográfica
18 x 13,7 cm
Archivo Lafuente
006908/000

Natalia Goncharova
Cubierta del libro *La ciudad. Versos* de Aleksandr Rubakin, París, 1920
Litografía
25,5 x 16,6 cm
Archivo Lafuente
006919/000
p. 142

Natalia Goncharova
Iliá Zdanévich de ángel, c. 1921
Tinta y lápiz sobre papel
36 x 25,5 cm
Colección particular, Francia
p. 147

Natalia Goncharova e Iliá Zdanévich
Programa del *Baile olímpico*, julio de 1924
Impresión tipográfica
64 x 25 cm
Colección particular, Francia
p. 166

Serguéi Gorodetski y Velimir Jlébnikov
Rebobinado-bobinado-bobinado, libro de aniversario dedicado a Alekséi Kruchónij, 1920
Acuarela sobre papel y manuscrito
31 x 23 cm
Archivos Estatales Rusos de Literatura y Arte
f. 1334, op. 1, ed. jr. 252, ll. 1-24
pp. 178, 288

Naum Granovski
Cubierta del libro *Lidantiu el faro* de Iliá Zdanévich, París, 1923
Papeles cortados y pegados, impresión tipográfica
19,3 x 14,4 cm
Archivo Lafuente
006951/000
p. 195

George Grosz *Diagrama tatlinesco*, 1920
Papeles cortados y pegados, acuarela y tinta sobre papel
41 x 29,2 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
570 (1978.6)
p. 127

Raoul Hausmann
Portada de la revista *Der Dada*, nº 2, Berlín, 1921
Impresión tipográfica
29 x 23 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
10896

John Heartfield
Portada de la revista *Der Dada*, nº 3, Berlín, 1921
Impresión tipográfica
23,5 x 15,5 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
I-786

John Heartfield
Cubierta del libro *150.000.000* de Vladímir Mayakovski, Praga, 1924
Litografía
21,4 x 13,5 cm
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat
1997.063 (Código 4315)
p. 128

Richard Huelsenbeck
Cubierta del libro *En avant Dada. Die Geschichte des Dadaismus*, Hannover/Leipzig/Viena/Zúrich, Poaul Steegemann Verlag, 1921
Impresión tipográfica
23 x 15 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
11113

Ilin (Nal)
Futurismo en un pueblo, 1914
Acuarela sobre papel
30,5 x 25,2 cm
Museo Literario Estatal Ruso Vladímir Dahl
GLM KP 754
p. 27

Vasili Kamenski, David Burliuk y Vladímir Burliuk
Tango con vacas. Poemas de ferrocemento de Vasili Kamenski, 1914
Impresión tipográfica sobre papel pintado
20,5 x 20 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
28155(1974)
p. 39

Vasili Kamenski
Tiflis. Poema de ferrocemento, 1917
Papeles cortados y pegados, litografía
28,8 x 37,8 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
11332

Vasili Kamenski
Portada de la revista
Mi revista, nº 1, 1922
Impresión tipográfica
37 x 28 cm
Museo Literario
Estatal Ruso Vladímir
Dahl
GLM KU 4764

Vasili Kandinski
Kandinski, Moscú,
1918
Impresión tipográfica
30,9 x 21 cm
Archivo Lafuente
006901/000

Velimir Jlébnikov
Roman Jakobson
lee «Conjuración a
la risa» (1908-1909),
un poema de Velimir
Jlébnikov
Grabación de 1954
CD, 52”
Editada por ReR
Megacorp, Londres,
2008
Cortesía de Miguel
Molina Alarcón,
Universitat
Politècnica de
València

Velimir Jlébnikov
La radio del futuro,
1921
Recreación del 2006
CD, 3’45”
Editada por ReR
Megacorp, Londres,
2008
Cortesía de Miguel
Molina Alarcón,
Universitat
Politècnica de
València

Nikolái Jodatáiev
La revolución
interplanetaria, 1924
Película de 35 mm
transferida a DVD,
b/n, sin sonido, 8’
Fundación
Cinematográfica
Nacional de la
Federación Rusa

Iván Kliun
Autorretrato con una
sierra (Composición no
objetiva), 1914
Óleo sobre lienzo
71 x 62 cm
Museo Estatal de Arte
de Astracán en honor
a P. M. Dogadina,
con la colaboración
del Museo Estatal
y Centro de
Exposiciones ROSIZO
Zh-460
p. 48

Iván Kliun
Cubierta e
ilustraciones
para el libro *Los*
vicios secretos de
los académicos de
Iván Kliun, Alekséi
Kruchónij, Kazimir
Malévich, Moscú, 1916
Impresión tipográfica
20,5 x 17,7 cm
Museo Estatal
Mayakovski, Moscú
28155(930)

Iván Kliun
Alekséi Kruchónij,
1925
Acuarela y lápiz sobre
papel
38,5 x 30,5 cm
Museo Estatal
Mayakovski, Moscú
10907
p. 284

Iván Kliun
Sin título (Alekséi
Kruchónij), 1925
Acuarela, carboncillo
y lápiz
26,6 x 21,9 cm
Museo Estatal de Arte
Contemporáneo-
Colección Costakis
91.78-441
p. 176

Gustav Klutsis
Diseño para la valla
Asalto. La huelga a la
contrarrevolución para
el Quinto Congreso de
los Sóviets, 1918
Gelatinobromuro de
plata sobre papel a
partir de un negativo
de placa de vidrio,
1918
Copia del 2018
12 x 9 cm
Colección particular

Gustav Klutsis
Diseño para la valla
Asalto. La huelga a
la contrarrevolución,
c. 1918
Gelatinobromuro de
plata sobre papel
11 x 18 cm
Colección particular
p. 14

Gustav Klutsis
Hombre rojo, 1919-
1920
Lápiz sobre papel
28,5 x 16 cm
Colección particular
p. 102

Gustav Klutsis
Construcción
(Ciudad), 1920
Gelatinobromuro de
plata sobre papel
17 x 17,5 cm
Colección particular

Gustav Klutsis
Electrificación de todo
el país, 1920
Gelatinobromuro de
plata sobre papel
18 x 11,5 cm
Colección particular
p. 81

Gustav Klutsis
Sin título, c. 1920
Óleo sobre lienzo a
doble cara
50 x 32,5 cm
Museo Estatal
Mayakovski, Moscú
11478
pp. 108-109

Gustav Klutsis
Carne de cañón, 1921
Gelatinobromuro de
plata sobre papel a
partir de un negativo
de placa de vidrio,
1921
Copia del 2018
12 x 9 cm
Colección particular
p. 60

Gustav Klutsis
Construcción espacial,
1921
Litografía
20,5 x 13,7 cm
Museo Literario
Estatal Ruso Vladímir
Dahl
GLM KP 48568

Gustav Klutsis
Cubierta del libro
Sindicato Panruso de
Poetas, Moscú, 1922
Impresión tipográfica
18 x 12,4 cm
Museo Estatal
Mayakovski, Moscú
28155(3652)

Gustav Klutsis
Diseño para un traje
deportivo, 1922
Linograbado sobre
papel
25,2 x 16,2 cm
Galería Estatal
Tretiakov, Moscú
GPC-5683

Gustav Klutsis
Diseño para quiosco
de propaganda,
pantalla y plataforma
con altavoz, 1922
Acuarela, tinta, y
grafito sobre papel
32,9 x 24 cm
Museo Estatal de Arte
Contemporáneo-
Colección Costakis
108.78-187

Gustav Klutsis
Diseño para puesto de
propaganda *(Agitprop*
para el comunismo del
proletariado de todo el
mundo), 1922
Tinta y gouache sobre
papel
26,5 x 17,2 cm

Museo Estatal de Arte
Contemporáneo-
Colección Costakis
113.78-144

Gustav Klutsis
Diseño para
radioorador, nº 7, 1922
Gouache, tinta y lápiz
sobre papel
26,9 x 17,7 cm
Museo Estatal de Arte
Contemporáneo-
Colección Costakis
CC-0384/G. Klutsis-/
C623-292

Gustav Klutsis
Autorretrato doble,
1922
Gelatinobromuro
de plata sobre papel
cortado y pegado
10,5 x 11 cm
Colección particular

Gustav Klutsis
Internacional, 1922
Tinta, gouache y lápiz
sobre papel
27,1 x 17,8 cm
Museo Estatal de Arte
Contemporáneo-
Colección Costakis
110.78-167
p. 78

Gustav Klutsis
Radioorador, 1922
Litografía
10,5 x 8,5 cm
Museo Literario
Estatal Ruso Vladímir
Dahl
GLM KP 48566

Gustav Klutsis
Construcción espacial,
1922
20,5 x 15 cm
Litografía
Museo Literario
Estatal Ruso Vladímir
Dahl
GLM KP 48569

Gustav Klutsis
Construcción espacial,
1922
Litografía
11,2 x 9,5 cm
Museo Literario
Estatal Ruso Vladímir
Dahl
GLM KP 48678

Gustav Klutsis
Sin título, c. 1922
Papeles cortados y
pegados y acuarela
sobre papel
4,5 x 8 cm
Museo Literario
Estatal Ruso Vladímir
Dahl
GLM KP 48573

Gustav Klutsis
Sin título, c. 1922
Papeles cortados y
pegados y acuarela
sobre papel
4,5 x 8 cm
Museo Literario
Estatal Ruso Vladímir
Dahl
GLM KP 48572

Gustav Klutsis
Sin título, c. 1922
Papeles cortados y
pegados y acuarela
sobre papel
4,5 x 8 cm
Museo Literario
Estatal Ruso Vladímir
Dahl
GLM KP 48571

Gustav Klutsis
Sin título, c. 1922
Papeles cortados y
pegados y acuarela
sobre papel
4,5 x 8 cm
Museo Literario
Estatal Ruso Vladímir
Dahl
GLM KP 48570

Gustav Klutsis
Ilustración (inédita)
para *Historia del
PCUS*, 1924
Gelatinobromuro de
plata sobre papel
16 x 12 cm
Colección particular
p. 72

Gustav Klutsis
Ilustraciones para la
revista *Joven Guardia*,
1924
Litografía
21 x 15 cm
Museo Estatal
Mayakovski, Moscú
12132 (6), 11898, 11903,
11904, 11902, 11900,
11901

Gustav Klutsis
La llamada de Lenin,
1924
Gelatinobromuro de
plata sobre papel a
partir de un negativo
de placa de vidrio,
1924
Copia del 2018
12 x 9 cm
Colección particular

Gustav Klutsis
El lema de Lenin, 1924
Gelatinobromuro de
plata sobre papel
17 x 12 cm
Colección particular

Gustav Klutsis
Varios diseños para
libros infantiles, 1924
Gelatinobromuro
de plata sobre papel
cortado y pegado
29 x 20 cm
Colección particular

Gustav Klutsis
*No necesitamos
arrebatos histéricos,
necesitamos un camino
de medición*, 1924
Gelatinobromuro de
plata sobre papel
18 x 12 cm
Colección particular

Gustav Klutsis,
Aleksandr Ródchenko
y Serguéi Senkin
Cubierta e
ilustraciones para el
libro *Joven Guardia*,
Moscú, 1924
Impresión tipográfica
24,9 x 17 cm
Archivo Lafuente
014541/000

Gustav Klutsis
Borís Kulaguin,
Gustav Klutsis y
Valentina Kulaguina
en varias acciones
improvisadas, 1925
Gelatinobromuro
de plata sobre papel
cortado y pegado y
papeles
29,5 x 4,3 cm
Colección particular
p. 91

Gustav Klutsis
Cubierta del libro
*El lenguaje de Lenin.
Once recursos del
habla de Lenin* de
Alekséi Kruchónij,
Moscú, 1925
Impresión tipográfica
18 x 13,6 cm
Museo Estatal
Mayakovski, Moscú
10753

Gustav Klutsis y
Valentina Kulaguina
en varias acciones
improvisadas, 1925
Gelatinobromuro
de plata sobre papel
cortado y pegado
34,5 x 24,5 cm
Colección particular

Gustav Klutsis y
Serguéi Senkin
Cubierta (Senkin)
y contracubierta
(Klutsis) del libro
*En memoria de los
dirigentes caídos*,
Moscú, 1927
Litografía
35 x 27 cm
Centro de
Documentación,
Museo Nacional
Centro de Arte Reina
Sofía, Madrid
CDB.188678 FL 1422
Nº reg. 188678

Gustav Klutsis
La Revolución de Febrero, comienzo de la década de 1920
Gelatinobromuro de plata sobre papel
16 x 11 cm
Colección particular
p. 96

Gustav Klutsis
La Revolución de Octubre, comienzo de la década de 1920
Gelatinobromuro de plata sobre papel
21 x 14 cm
Colección particular
p. 97

Gustav Klutsis
Cubierta del libro *Kruchónij vive!* de Alekséi Kruchónij, Borís Pasternak, Serguéi Tretiakov, David Burliuk et al., 1925
19 x 14 cm
Archivos Estatales Rusos de Literatura y Arte
Biblioteka RGALI
Zh-66/91920

Gustav Klutsis
Sin título, comienzo de la década de 1920
Gelatinobromuro de plata sobre papel cortado y pegado y papeles
12,7 x 9,6 cm
Museo Estatal de Arte Contemporáneo-Colección Costakis
C356-744
p. 90

Gustav Klutsis
Kruchónij lee su poesía, c. 1925
Gelatinobromuro de plata sobre papel
16,1 x 12 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
26018
p. 82

George Kobbe
Cubierta del libro *Die Dadaistische Korruption* [La corrupción dadaísta] de Walter Petry, Berlín, Leon Hirsche Verlag, 1920
Impresión tipográfica
21 x 15,5 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
I-787

Vladímir Kozlinski
«El productor»
«El automovilista»
«El sacerdote»
«El ferroviario»
«El marinero»
Ilustraciones para el álbum *Octubre 1917-1918. Héroes y víctimas de la revolución* de Vladímir Mayakovski, 1918
Litografía
23,5 x 33,6 cm c. u.
Museo Literario Estatal Ruso Vladímir Dahl
GLM KP 12210/9
GLM KP 12210/11
GLM KP 12210/13
GLM KP 12210/12
GLM KP 12210/8

Victoria sobre el sol, ópera de Alekséi Kruchónij (libreto), Kazimir Malévich (diseño) y Mijaíl Matiushin (música), 1913
Recreación de Robert L. Benedetti y Douglas Cruickshank, 1981
Súper-8 transferido a DVD, color, sonido, 45'02"
Cortesía de Robert Benedetti

Alekséi Kruchónij
Cubierta e ilustraciones para el libro *Guerra universal*, Petrogrado, 1916
Papeles cortados y pegados e impresión tipográfica
22,5 x 33 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
28155(5259)
pp. 64-65

Alekséi Kruchónij, Kiril Zdanévich y Vasili Kamenski
1918, Tiflis, 1917
Papeles cortados y pegados y litografía
26 x 38,5 cm
Archivos Estatales Rusos de Literatura y Arte
f. 1334, op. 1, ed. jr. 1083, ll. 1-72
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
10886
p. 75

Alekséi Kruchónij
Página de un álbum de recortes con retratos de Ósip Brik, 1922-1932
Papeles e impresiones cortados y pegados, lápiz y acuarela sobre papel
23 x 35 cm
Archivos Estatales Rusos de Literatura y Arte
f. 1334, op. 2, ed. jr. 124, ll. 1-8, 8a, 9-53

Alekséi Kruchónij
Poema sonoro *Invierno*, 1926
CD, 2'40"
Editado por ReR Megacorp, Londres, 2008
Miguel Molina Alarcón, Laboratorio de Creaciones Intermedia, Departamento de Escultura - Facultad de Bellas Artes de Valencia

Alekséi Kruchónij
Página de un álbum de recortes, s. f.
Papeles impresos cortados y pegados, tinta y lápiz sobre papel
22 x 35 cm
Archivos Estatales Rusos de Literatura y Arte
f. 334, op. 1, ed. jr. 1084, ll. 13-16
p. 75

Iván Kudriashov
Diseño para la decoración de un automóvil para el Primer Aniversario de la Revolución de Octubre en Moscú, 1918
Acuarela y grafito sobre papel
24,8 x 34,6 cm
Galería Estatal Tretiakov, Moscú
PC-2896
p. 105

Iván Kudriashov
Retrato de muchacha. Composición no objetiva, c. 1919
Óleo sobre lienzo a doble cara
67,5 x 50,5 cm
Museo de Arte de Viatka en honor a V. M. y A. M. Vasnetsov, con la colaboración del Museo Estatal y Centro de Exposiciones ROSIZO
p. 101

Valentina Kulaguina
La ciudad dinámica, 1923
Litografía a la manera del cuadro homónimo de Gustav Klutsis, 1919
26,4 x 18,4 cm
Museo Estatal de Arte Contemporáneo-Colección Costakis
Inv. 101. 78

Valentina Kulaguina
Cubierta del libro *Lenguaje transracional* de Alekséi Kruchónij,

1925
Impresión tipográfica
18,5 x 14 cm
Archivo Lafuente
007021/000
p. 178

Lev Kuleshov
El sueño de Taras, 1919
Película de 35 mm
transferida a DVD,
b/n, sin sonido
(extracto 10'54")
Fundación
Cinematográfica
Nacional de la
Federación Rusa
pp. 220-221

Lev Kuleshov
Diseño para la revista
Cine-foto, nº 1, 1922
Gelatinobromuro
de plata sobre papel
cortado y pegado, tinta
y pintura blanca
24,2 x 26 cm
Archivos Estatales
Rusos de Literatura
y Arte
f. 2679, op. 1, ed. jr.
239, ll. 1-3
p. 208

Taller de Lev
Kuleshov
Piotr Galádzhev, 1923
Gelatinobromuro de
plata sobre papel
7 x 11 cm
Archivos Estatales
Rusos de Literatura
y Arte
f. 2679, op. 1, ed. jr.
134, l. 3

Taller de Lev
Kuleshov
Borís Bárnet,
Valentina Lopátina,
Vladímir Fogel,
Aleksandra Jojlova,
Piotr Galádzhev (de
izquierda a derecha),
1923
Gelatinobromuro de
plata sobre papel
8,4 x 11,2 cm
Archivos Estatales
Rusos de Literatura
y Arte
f. 2679, op. 1, ed. jr.
158, l. 1
p. 208

Taller de Lev
Kuleshov
Piotr Galádzhev,
Averbaj, Weintrop (de
izquierda a derecha),
1923
Gelatinobromuro de
plata sobre papel
7 x 11 cm
Archivos Estatales
Rusos de Literatura
y Arte
f. 2679, op. 1, ed. jr. 134,
ll. 5-6

Taller de Lev
Kuleshov
Aleksandra Jojlova y
Piotr Galádzhev, 1923
Gelatinobromuro de
plata sobre papel
8 x 10,6 cm
Archivos Estatales
Rusos de Literatura
y Arte
f. 2679, op. 1, ed. jr.
158, l. 4
p. 214

Lev Kuleshov
Las extraordinarias aventuras de Mr. West en el país de los bolcheviques, 1924
Película de 35 mm
transferida a DVD,
b/n, sin sonido, 94'
(extracto 19'40")
Fundación
Cinematográfica
Nacional de la
Federación Rusa
pp. 224-225

Lev Kuleshov
El rayo de la muerte,
1925
Película de 35 mm
transferida a DVD,
b/n, sin sonido
(extracto 22")
Archivo Estatal Ruso
de Cine y Fotografía
Documentales.
Krasnogorsk
pp. 2-3

Mijaíl Lariónov
Hombre, 1913
Tinta y lápiz sobre
papel
13,7 x 10,2 cm
Museo Literario
Estatal Ruso Vladímir
Dahl
GLM KP 11701/4
p. 25

Mijaíl Lariónov
Cubierta e
ilustraciones para
el libro *Pomada* de
Alekséi Kruchónij,
Moscú, 1913
Litografía
15,6 x 10,9 cm
Archivo Lafuente
006824/000

Mijaíl Lariónov
Cubierta e
ilustraciones para el
libro *Medio vivo* de
Alekséi Kruchónij,
Moscú, 1913
Litografía
18,8 x 15,3 cm
Archivo Lafuente
006822/000

Mijaíl Lariónov
Cubierta e
ilustraciones para
el libro *El sol* de
Vladímir Mayakovski,
Moscú, 1923
Litografía
17 x 13 cm
Archivo Lafuente
006952/000

Mijaíl Lariónov
Cartel para el Gran
Baile Travestido-Transmental, París,
1923
Litografía
22,2 x 27,5 cm
Archivo Lafuente
007472/000
p. 142

El Lisitzki
Diseño de cubierta
para el libro *El sol agotado* de Konstantin
Bolshakov, Moscú,
1916
Tinta sobre papel
17,2 x 12,8 cm
Museo Estatal de Arte
Contemporáneo-
Colección Costakis
441.80-388

El Lisitzki
Cubierta del libro
El sol agotado de
Konstantin Bolshakov,
Moscú, 1916
Impresión tipográfica
23 x 17,3 cm
Archivo Lafuente
006888/000

El Lisitzki y Kazimir
Malévich
Portada del libro *Sobre los nuevos sistemas del arte*, Vítebsk, 1919
Litografía
24,4 x 20,7 cm
IVAM, Institut
Valencià d'Art
Modern, Generalitat
1994.014 (Código 18)

El Lisitzki y Kazimir
Malévich
Portada del libro *Sobre los nuevos sistemas del arte*, Vítebsk, 1919
Litografía
23,5 x 18,5 cm
Archivo Lafuente
006905/000
p. 39

El Lisitzki
«El hombre nuevo»,
de *Figurillas. Diseño tridimensional del espectáculo electromecánico «Victoria sobre el sol»*,
1920-1923
Litografía
53,5 x 45,6 cm
Stedelijk Museum de
Ámsterdam
A 40295(1-12)
p. 157

El Lisitzki
Cubierta de *Figurillas. Diseño tridimensional del espectáculo*

electromecánico «Victoria sobre el sol», 1920-1923
Litografía
53,5 x 45,6 cm
Stedelijk Museum de Ámsterdam
A 40295(1-12)

El Lisitzki
«Lo viejo», de *Figurillas. Diseño tridimensional del espectáculo electromecánico «Victoria sobre el sol»*, 1920-1923
Litografía
53,5 x 45,6 cm
Stedelijk Museum de Ámsterdam
A 40295(1-12)

El Lisitzki
«Alborotador», de *Figurillas. Diseño tridimensional del espectáculo electromecánico «Victoria sobre el sol»*, 1920-1923
Litografía
53,5 x 45,6 cm
Stedelijk Museum de Ámsterdam
A 40295(1-12)

El Lisitzki
«Deportistas», de *Figurillas. Diseño tridimensional del espectáculo electromecánico «Victoria sobre el sol»*, 1920-1923
Litografía
53,5 x 45,6 cm
Stedelijk Museum de Ámsterdam
A 40295(1-12)

El Lisitzki
«Sepultureros», de *Figurillas. Diseño tridimensional del espectáculo electromecánico «Victoria sobre el sol»*, 1920-1923
Litografía
53,5 x 45,6 cm
Stedelijk Museum de Ámsterdam
A 40295(1-12)

El Lisitzki
Portada de *Figurillas. Diseño tridimensional del espectáculo electromecánico «Victoria sobre el sol»*, 1920-1923
Litografía
53,5 x 45,6 cm
Stedelijk Museum de Ámsterdam
A 40295(1-12)

El Lisitzki
«Trotamundos del tiempo», de *Figurillas. Diseño tridimensional del espectáculo electromecánico «Victoria sobre el sol»*, 1920-1923
Litografía
53,5 x 45,6 cm
Stedelijk Museum de Ámsterdam
A 40295(1-12)

El Lisitzki
«Parte del escenario mecánico», de *Figurillas. Diseño tridimensional del espectáculo electromecánico «Victoria sobre el sol»*, 1920-1923
Litografía
53,5 x 45,6 cm
Stedelijk Museum de Ámsterdam
A 40295(1-12)

El Lisitzki
«Los aterrados», de *Figurillas. Diseño tridimensional del espectáculo electromecánico «Victoria sobre el sol»*, 1920-1923
53,5 x 45,6 cm
Stedelijk Museum de Ámsterdam
A 40295(1-12)

El Lisitzki
«Presentador», de *Figurillas. Diseño tridimensional del espectáculo electromecánico «Victoria sobre el sol»*, 1920-1923
Litografía
53,5 x 45,6 cm
Stedelijk Museum de Ámsterdam
A 40295(1-12)

El Lisitzki
«Forzudo *budetlianin*», de *Figurillas. Diseño tridimensional del espectáculo electromecánico «Victoria sobre el sol»*, 1920-1923
Litografía
53,5 x 45,6 cm
Stedelijk Museum de Ámsterdam
A 40295(1-12)

El Lisitzki
Portada de la revista *Wendingen*, vol. 4, nº 11, Ámsterdam, 1921
Litografía e impresión tipográfica
33 x 33 cm
Archivo Lafuente
006922/000

El Lisitzki
Cubierta del libro *Una historia suprematista sobre dos cuadrados en seis construcciones*, Berlín, 1922
Impresión tipográfica
28,5 x 22,5 cm
Archivo Lafuente
006933/000

El Lisitzki
Diseño de portada para la revista *Broom*, nº 3, Berlín/Nueva York, 1922
Acuarela y tinta sobre papel
10,6 x 13,5 cm
Museo Estatal de Arte Contemporáneo-Colección Costakis
C500-391
p. 161

El Lisitzki e Iliá Ehrenburg
Portada de la revista *Veshch-Gegenstand-Object*, nº 1-2, Berlín, 1922
Impresión tipográfica
31 x 23,5 cm
Archivo Lafuente
006936/000

El Lisitzki
Cubierta del catálogo *La primera exposición rusa*, Berlín, 1922
Impresión tipográfica
22,8 x 15,1 cm
Archivo Lafuente
006926/000
p. 128

El Lisitzki y Olga Forsch
Ravvi, Berlín, Skify, 1922
Impresión tipográfica
20 x 13,8 cm
Archivo Lafuente
006935/000

El Lisitzki
«Tatlin trabajando en el Monumento a la Tercera Internacional», ilustración del libro *Seis cuentos con final fácil* de Iliá Ehrenburg, Berlín, 1922
Impresión tipográfica
21 x 14,5 cm
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat
1993.168 (Código 2119)
p. 125

El Lisitzki
Cubierta e ilustraciones para el libro *Para la voz* de Vladímir Mayakovski, Moscú/Berlín, 1923
Impresión tipográfica

18,8 x 13,3 cm
Archivo Lafuente
006957/000

El Lisitzki
Portada de la revista *Broom*, vol. 4, nº 3, Berlín/Nueva York, febrero de 1923
33,5 x 23 cm
Archivo Lafuente
007578/015

El Lisitzki y Hans Richter
Portada de la revista *G. Material zur elementaren Gestalting*, nº 1, Berlín, julio de 1923
Impresión tipográfica
45,4 x 59,5 cm
Stedelijk Museum de Ámsterdam, donación de Elaine Lustig Cohen
KBA 967(1-4)

El Lisitzki
Cubierta del libro *Das entfesselte Theater* de Aleksandr Taírov, Postdam, 1923
Impresión tipográfica
25 x 18 cm
Archivo Lafuente
006956/000

El Lisitzki
1er álbum Kestner, *Proun*, copia nº 1, 1919-1923
Litografía
60 x 43 cm
Stedelijk Museum de Ámsterdam
A 40294(1-6)

El Lisitzki
1er álbum Kestner, *Proun*, copia nº 2, 1919-1923
Litografía
60 x 43 cm
Stedelijk Museum de Ámsterdam
A 40294(1-6)
p. 158

El Lisitzki
1er álbum Kestner, *Proun*, copia nº 3, 1919-1923
Litografía
60 x 43 cm
Stedelijk Museum de Ámsterdam
A 40294(1-6)

El Lisitzki
1er álbum Kestner, *Proun*, copia nº 5, 1919-1923
Litografía
60 x 43 cm
Stedelijk Museum de Ámsterdam
A 40294(1-6)

El Lisitzki
1er álbum Kestner, *Habitación proun*, 1919-1923
Litografía
60 x 43 cm
Stedelijk Museum de Ámsterdam
A 34494

El Lisitzki
Hans Arp, 1924
Gelatinobromuro de plata sobre papel
22 x 33,5 cm
Archivos Estatales Rusos de Literatura y Arte
f. 1072, op. 2, ed. jr. 357, ll. 87-88
p. 133

El Lisitzki
Kurt Schwitters, 1924
Gelatinobromuro de plata sobre papel
18,2 x 11,8 cm
Archivos Estatales Rusos de Literatura y Arte
f. 1334, op. 1, ed. jr. 1581, l. 1
p. 133

El Lisitzki
Papel carbón Pelikan, 1924
Gelatinobromuro de plata sobre papel
12,8 x 12,9 cm
Archivos Estatales Rusos de Literatura y Arte
f. 2361, op. 1, ed. jr. 5, l. 17

El Lisitzki
Papel carbón Pelikan, 1924
Gelatinobromuro de plata sobre papel
17,9 x 12,9 cm
Archivos Estatales Rusos de Literatura y Arte
f. 2361, op. 1, ed. jr. 5, l. 19
p. 160

El Lisitzki y Kurt Schwitters
Portada de la revista *Merz*, nº 8-9: *Nasci*, Hannover, abril/julio de 1924
Impresión tipográfica
30,5 x 23,5 cm
Archivo Lafuente
005449/003
p. 133

El Lisitzki
Diseño para la cubierta del libro *Transracional* de Alekséi Kruchónij, 1925
Gouache y tinta sobre papel
16,4 x 12,6 cm
Stedelijk Museum de Ámsterdam
4.2001 (594)
p. 178

El Lisitzki y Hans Arp
Die Kunstismen / Les ismes de l'art / The Isms of Art: 1914-1924, Zúrich, 1925
Impresión tipográfica
26,5 x 20,5 cm
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
RESERVA 2232 Nº reg. 123335
p. 94

El Lisitzki
Portada de la revista *G. Material zur elementaren Gestalting*, nº 4, 26 de marzo de 1926
Impresión tipográfica
45,4 x 59,5 cm
Stedelijk Museum de Ámsterdam
KBA 967(1-4)

El Lisitzki
Autorretrato, ilustración de la revista *Gebrauchsgraphic*, 1928
30 x 22,5 cm
Impresión offset
Archivos Estatales Rusos de Literatura y Arte
f. 1334, op. 2, ed. jr. 313, l. 1
p. 255

Arthur Lurie
Nuestra marcha, 1918
Composición para piano acompañada de una lectura del poema de Mayakovski «Nuestra marcha»
5' 6"
Deutschlandradio Kultur-Capriccio

Paul Mak (Pavel Ivanov)
Mijaíl Larriónov, 1914
Tinta sobre papel
22 x 19,7 cm
Museo Literario Estatal Ruso Vladímir Dahl
GLM KP 4012

Kazimir Malévich
Composición alógica, diseño para *Victoria sobre el sol* (Forzudo *budetlianin*), 1913
Lápiz sobre papel cuadriculado
10,2 x 11,5 cm
Stedelijk Museum de Ámsterdam,

préstamo del Stichting Khardzhiev
4.2001 (122)
p. 32

Kazimir Malévich
Cubierta del libro *Victoria sobre el sol*, San Petersburgo, 1913
Impresión tipográfica
23,5 x 16,6 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
28155(2063)

Kazimir Malévich
Cubierta del libro *Los tres* de Velimir Jlébnikov y Alekséi Kruchónij, San Petersburgo, 1913
Litografía
18,8 x 17,6 cm
Archivo Lafuente
006835/000

Kazimir Malévich
Diseño de vestuario para *Victoria sobre el sol*, (Forzudo *budetlianin*) 1913
Lápiz sobre papel
16,2 x 8 cm
Museo Literario Estatal Ruso Vladímir Dahl
GLM KP 11701/7
p. 44

Kazimir Malévich
Diseño para el telón de fondo de la ópera *Victoria sobre el sol*, 1913
Lápiz sobre papel
8,8 x 8 cm
Museo Literario Estatal Ruso Vladímir Dahl
GLM KP 11701/6
p. 33

Kazimir Malévich
Escenografía para *Victoria sobre el sol*, 1913
Lápiz sobre papel
11,2 x 12,3 cm
Museo Literario Estatal Ruso Vladímir Dahl
GLM KP 11701/5
p. 32

Kazimir Malévich
Diseño del telón de la ópera *Victoria sobre el sol*, 1913
Lápiz entintado sobre papel blanco transparente
11,8 x 10,5 cm
Stedelijk Museum de Ámsterdam, préstamo del Stichting Khardzhiev
4.2001 (016)
p. 45

Kazimir Malévich
Composición alógica 3 (estudio para el cuadro *Un inglés en Moscú*), 1914
Lápiz sobre papel
16 x 9 cm
Stedelijk Museum de Ámsterdam, préstamo del Stichting Khardzhiev
4.2001 (014)
p. 41

Kazimir Malévich
Cubierta del libro *Un juego en el infierno* de Alekséi Kruchónij y Velimir Jlébnikov, San Petersburgo, 1914
Litografía
18,7 x 14 cm
Archivo Lafuente
006881/000

Kazimir Malévich
Guerra, 1914
Lápiz sobre papel
9,8 x 9,7 cm
Stedelijk Museum de Ámsterdam, préstamo del Stichting Khardzhiev
4.2001 (018)
p. 63

Kazimir Malévich (diseñado) y Vladímir Mayakovski (texto)
«Miren, miren, cerca del Vístula: los cuerpos alemanes se hinchan y no se encuentran demasiado bien», 1914
Litografía
55 x 37,5 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
I-709
p. 63

Kazimir Malévich y Vladímir Mayakovski
«Un austríaco visitó Radziwill y fue a caer precisamente en la horquilla de una campesina», 1914
Litografía
39 x 52 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
29161

Kazimir Malévich (diseño) y Vladímir Mayakovski (texto)
«Qué barullo, qué estruendo el de los alemanes cerca del Lomza», 1914
Litografía
39 x 52 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
I-719

Kazimir Malévich (diseño) y Vladímir Mayakovski (texto)
«El carrusel de Guillermo», 1914
Litografía
39 x 52 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
12682
p. 63

Kazimir Malévich
Cuatro cuadrados, 1915
Óleo sobre lienzo
49 x 49 cm
Museo Estatal de Arte de Sarátov en honor a A. N. Radíschev, con la colaboración del Museo Estatal y Centro de Exposiciones ROSIZO
SGJMKP-10959 Zh-1089
p. 57

Kazimir Malévich
El suprematismo: un cuadrado en una superficie diagonal, 1915
Lápiz y tinta sobre papel cuadriculado
15,4 x 11 cm
Stedelijk Museum de Ámsterdam, préstamo del Stichting Khardzhiev
4.2001 (020)
p. 52

Kazimir Malévich
Tres cuadrángulos irregulares, c. 1915-1916
Lápiz sobre papel cuadriculado
17,3 x 20,7 cm
Stedelijk Museum de Ámsterdam, préstamo del Stichting Khardzhiev
4.2001 (053)
p. 55

Kazimir Malévich
Soy apóstol de nuevos conceptos artísticos, 1916
Lápiz, lápiz de cera negro y gouache sobre papel
26,5 x 15,1 cm
Stedelijk Museum de Ámsterdam, préstamo del Stichting Khardzhiev
4.2001 (147)
p. 43

Kazimir Malévich
Portada de la revista *Internacional de Arte* (inédita), c. 1919
Papeles cortados y pegados y litografía
25,8 x 20 cm
Stedelijk Museum de

Ámsterdam, préstamo del Stichting Khardzhiev
4.2001 (124)
p. 106

Kazimir Malévich
Cubierta del libro *Primer ciclo de conferencias* de Nikolái Punin, Petrogrado, 1920
Impresión tipográfica
22,6 x 15,1 cm
Archivo Lafuente
006918/000

Pavel Mansúrov
Cerveza - fórmula pictórica, 1922
Óleo y témpera sobre cartón
76,5 x 27 x 7 cm
Colección particular
p. 111

Filippo Tommaso Marinetti
El futurismo, Berlín, 1922
Impresión tipográfica
29,4 x 23,1 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
10693

Filippo Tommaso Marinetti
Carta a Iliá Zdanévich, París, junio de 1922
28,4 x 22,6 cm
Colección particular, Francia
p. 24

Filippo Tommaso Marinetti
Manifiestos del futurismo italiano, Moscú, 1914
Impresión tipográfica
25,8 x 18 cm
Archivo Lafuente
006884/000

Vladímir Mayakovski
Cubierta del libro *Misterio bufo* de Vladímir Mayakovski, Petrogrado, 1918
Impresión tipográfica
24,5 x 18,5 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
28155(213)
p. 227

Vladímir Mayakovski
Cartel de *Misterio bufo*, 1918
Litografía
91 x 73,5 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
10966

Vladímir Mayakovski
Alfabeto soviético de Vladímir Mayakovski, 1919
Acuarela y litografía
19,5 x 24,4 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
28155(285)
p. 99

Vladímir Mayakovski
Escenografía y diseño de vestuario para *Misterio bufo, Siete pares de impuros*, 1919
Papeles cortados y pegados, tela, acuarela y lápiz
75,2 x 161,3 cm
Museo Literario Estatal Ruso Vladímir Dahl
GLM KP 11760/6
p. 237

Vladímir Mayakovski
Escenografía y diseño de vestuario para *Misterio bufo, Siete pares de puros*, 1919
Papeles cortados y pegados, acuarela, tinta y lápiz
75,8 x 159,1 cm
Museo Literario Estatal Ruso Vladímir Dahl
GLM KP 11760/5
p. 237

Vladímir Mayakovski
Una aventura extraordinaria acaecida a Vladímir Mayakovski en una casa de verano, 1920
Audio, 4'57"
Museo Literario Estatal Ruso Vladímir Dahl

Vladímir Mayakovski
Rosta, nº 630, «América consigue de nosotros concesiones», noviembre de 1920
Litografía
105 x 78 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
I-676
p. 128

Vladímir Mayakovski
Rosta, nº 525, «¿Quiere liberarse de la carga de la guerra?», noviembre de 1920
Litografía
102 x 88 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
I-738

Vladímir Mayakovski
Rosta, nº 836, «Hemos hecho una entrega a Don Basin hasta el 17 de diciembre», enero de 1921
Litografía
110 x 82 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
9297

Vladímir Mayakovski
Rosta, nº 870, «Crisis en Europa», enero de 1921
Litografía
112 x 83 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
9298
p. 128

Vladímir Mayakovski
Cubierta del libro *Galería Mayakovski. Los que no he visto nunca* de Vladímir Mayakovski, Moscú, 1923
Impresión tipográfica
19,3 x 13,5 cm
Archivo Lafuente
006961/000

Serguéi Makletsov
«El obrero»
«El terrateniente»
«El telegrafista»
Ilustraciones para el álbum *Octubre 1917-1918. Héroes y víctimas de la revolución* de Vladímir Mayakovski, 1918
Litografía
33,5 x 24 cm c. u.
Museo Literario Estatal Ruso Vladímir Dahl
GLM KP 12210/4
GLM KP 12210/7
GLM KP 12210/5

Ruvim Mázel
Cubierta del libro *Sobre Kursk, el Komsomol, volar, Chaplin, Alemania, el petróleo, la Quinta Internacional, etc.*, de Vladímir Mayakovski, Moscú, Krásnaia Nov, 1924
18 x 13,3 cm
Archivo Lafuente
006983/000

Mijaíl Menkov
El tranvía 6, 1914
Óleo sobre lienzo
82 x 51,5 cm
Museo de Arte Regional de Samara, con la colaboración del Museo Estatal y Centro de Exposiciones ROSIZO
p. 51

Piotr Mitúrich
Cubierta del libro *Nuestra marcha* de Vladímir Mayakovski, Petrogrado, 1918
Impresión tipográfica

35,3 x 33,1 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
28261(12)

Piotr Mitúrich
Cubierta del libro *Zanguezi* de Velimir Jlébnikov, Moscú, 1922
Litografía
23,7 x 16 cm
Archivo Lafuente
006937/000
p. 178

László Moholy-Nagy (con autógrafo del artista para Vladímir Mayakovski)
Sin título, 1922
Gelatinobromuro de plata sobre papel
22,5 x 17 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
11133
p. 160

Alekséi Morgunov
El taller del aviador, 1913
Gouache sobre lienzo
50,5 x 36 cm
Museo Estatal de Arte Contemporáneo-Colección Costakis
159.78-226
p. 49

Alekséi Morgunov
Composición, 1915
Lápiz, acuarela y gouache sobre cartón
47,9 x 31,8 cm
Stedelijk Museum de Ámsterdam, préstamo del Stichting Khardzhiev
4.2001 (570)

Alekséi Morgunov
Estudio para *El barbero se fue a los baños públicos*, 1915
Acuarela y gouache sobre papel
31,9 x 22,8 cm
Stedelijk Museum de Ámsterdam, préstamo del Stichting Khardzhiev
4.2001 (291)
p. 41

Alekséi Morgunov
Composición nº1, 1916-1917
Óleo sobre lienzo
71 x 62 cm
Museo de Arte Regional de Krasnodar en honor a F. A. Kovalenko, con la colaboración del Museo Estatal y Centro de Exposiciones ROSIZO
p. 56

Alekséi Morgunov
Portada de la revista *Internacional de Arte* (inédita), 1919
Acuarela sobre papel
Archivos Estatales Rusos de Literatura y Arte
f. 665, op. 1, ed. jr. 35, l. 1

L. Nikitin
Cubierta del libro *Arte y clases* de Borís Arvátov, Moscú/Petrogrado, 1923
Impresión tipográfica
23,8 x 16 cm
Archivo Lafuente
006979/000
p. 290

Varsanofi Parkin (Mijaíl Lariónov) y K. Judákov (Iliá Zdanévich)
Cubierta e ilustraciones para el libro *La cola del burro y la diana*, Moscú, Ts. A. Miunster, 1913
Litografía
30,6 x 23,6 cm
Archivo Lafuente
006834/000

Vera Péstel
Naturaleza muerta con rojo, 1915-1916
Óleo sobre lienzo
77,8 x 70 cm
Museo de Arte de Nizhni Taguil, con la colaboración del Museo Estatal y Centro de Exposiciones ROSIZO
345-X
p. 50

Francis Picabia
Portada de la revista *391*, nº 1, Barcelona, 1917
Impresión tipográfica
37,2 x 27,1 cm
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
RESERVA P1-1 Nº reg. 115540

Francis Picabia
Portada de la revista *391*, nº 8, Zúrich, febrero de 1919
Impresión tipográfica
43,6 x 27,2 cm
Archivo Lafuente
001458/003

Francis Picabia y Serguéi Sharshun
Portada de la revista *391*, nº 14, París, 1920
Impresión tipográfica
49 x 32,2 cm
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
RESERVA P1-1 Nº reg. 115540

Francis Picabia al estilo de Marcel Duchamp, *Imagen dadá de Marcel Duchamp. LHOOQ*, ilustración para la portada de la revista *391*, nº 12, París, marzo de 1920
Impresión tipográfica
55,6 x 38 cm
Archivo Lafuente
001458/005
p. 21

Liubov Popova
Escenografía para *Agitación en la Tierra* de Serguéi Tretiakov, Teatro Meyerhold, Moscú, 1923-1924
Gelatinobromuro de plata sobre papel cortado y pegado y papeles impresos y gouache sobre contrachapado
49 x 82,7 cm
Museo Estatal de Arte Contemporáneo-Colección Costakis
204.78/88
p. 74

Vsévolod Pudovkin y Nikolái Shpikovsky
Fiebre de ajedrez, 1925
Película de 35 mm transferida a DVD, b/n, sin sonido, 28'
The Blackhawk Films Collection

Iván Puni
Cubierta del libro *Futuristas. Parnaso exuberante* de David Burliuk, Velimir Jlébnikov, Ígor Severianin, Alekséi Kruchónij et al., San Petersburgo, 1914
20,6 x 16,3 cm
Impresión tipográfica
Archivo Lafuente
006886/000
p. 174

Iván Puni
Barbero, 1915
Óleo sobre lienzo
83 x 65 cm
Centre Pompidou, París, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, donación de Xénia Pougny en 1966
AM4329P
p. 47

Iván Puni
Cartel para *La última exposición futurista*

de pintura. 0,10
1915
Litografía
37,3 x 27,6 cm
Archivos Estatales Rusos de Literatura y Arte
f. 2089, op. 2, ed. jr. 15, l. 4
p. 268

Iván Puni
Relieve, 1915
Óleo y madera pintada sobre lienzo
64,5 x 81 cm
Centre Pompidou, París, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, donación de Xénia Pougny en 1966
AM 1493 S
p. 59

Iván Puni
Composición (La corte del entendimiento), 1915-1916
Lápiz sobre papel
16,7 x 11,8 cm
Museo Estatal de Arte Contemporáneo-Colección Costakis
C295-141
p. 55

Iván Puni
Composición, 1916
Lápiz y tinta sobre papel
48 x 34,5 cm
Centre Pompidou, París, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, donación de Xénia Pougny en 1966
AM3448D
p. 52

Iván Puni
Estudio para *El soldado del Ejército Rojo*, ilustración del álbum *Octubre 1917-1918. Héroes y víctimas de la revolución* de Vladímir Mayakovski, 1918
Lápiz y tinta sobre papel
33,8 Ð 23,7 cm
Museo Literario Estatal Ruso Vladímir Dahl
GLM KP 7309/5
p. 98

Iván Puni
«La lavandera»
«El trabajador»
«La señora»
«El soldado del Ejército Rojo»
«El burócrata»
«El general»
Ilustraciones para el álbum *Octubre 1917-1918. Héroes y víctimas de la revolución* de Vladímir Mayakovski, 1918
Litografía
33 x 24,3 cm c. u.
Museo Literario Estatal Ruso Vladímir Dahl
GLM KP 12210/19
GLM KP 12210/14
GLM KP 12210/20
GLM KP 12210/17
GLM KP 12210/18
GLM KP 12210/16
p. 98

Iván Puni
Sin título (*Plato de hambre*), c. 1918
Gelatinobromuro de plata sobre papel
12 x 18 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
HB-1813
p. 131

Man Ray
Serguéi Sharshun, c. 1922-1925
Gelatinobromuro de plata sobre papel
20,2 x 15,1 cm
Centre Pompidou, París, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle. Dación en 1994
AM 1994-339
p. 141

Man Ray
Mijaíl Lariónov, 1923
Gelatinobromuro de plata sobre papel
Copia del 2018
Centre Pompidou, París, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
AM 1994-393 (2445)
p. 142

Man Ray
Raoul de Roussy y Marcel Duchamp, taller de Man Ray, París, 1924
Gelatinobromuro de plata sobre papel
Copia del 2018
Man Ray Trust
1573

Man Ray
Serguéi Sharshun en su estudio, 1925
Gelatinobromuro de plata sobre papel
Copia del 2018
Centre Pompidou, París, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
AM 1994-393 (2616)
p. 315

Man Ray
La sala de estar de Katherine S. Dreier con obras de David Burliuk, Marcel Duchamp y Pablo Picasso, Nueva York, 1927
Gelatinobromuro de plata sobre papel
11,3 x 9,2 cm
Centre Pompidou, París, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle. Dación, 1994
AM 1994-394 (3586)
p. 152

Kliment Redkó
Sublevación, 1924-1925
Óleo sobre lienzo
170,5 x 212 cm
Galería Estatal Tretiakov, Moscú
ZhC-5009

Hans Richter
Rhythmus 21 (Ritmo 21), c. 1921
Película de 16 mm transferida a vídeo (Betacam Digital y DVD), b/n, sin sonido, 3'25"
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
AD04968

Aleksandr Ródchenko
Dibujo *Línea y compás*, 1915
Tinta sobre papel
25,1 x 20,4 cm
Colección particular
p. 53

Aleksandr Ródchenko
Dibujo *Línea y compás*, 1915
Tinta sobre papel
25,1 x 20,4 cm
Colección particular
p. 278

Aleksandr Ródchenko
Construcción nº 92 (sobre verde), 1919
Óleo sobre lienzo
73 x 46 cm
Museo de Arte de Viatka en honor a V. M. y A. M. Vasnetsov, con la colaboración del Museo Estatal y Centro de Exposiciones ROSIZO
p. 115

Aleksandr Ródchenko
Diseño de cubierta para el libro *Tsotsa*

de Alekséi Kruchónij,
1921
Papeles cortados y pegados y lápiz de color sobre papel
17,8 x 13,8 cm
Colección particular

Aleksandr Ródchenko
Diseño de cubierta para el libro *Transracional* de Alekséi Kruchónij, 1921
Papeles impresos cortados y pegados, lápiz de color y linóleo cortado sobre papel
18,5 x 13,2 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
28155(2091)

Aleksandr Ródchenko
Diseño de cubierta para el libro *Tsotsa* de Alekséi Kruchónij, 1921
Papeles de colores cortados y pegados
18 x 14 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
28155(5237)

Aleksandr Ródchenko
Portada de la revista *Cine-foto*, nº 1, 1922
Impresión tipográfica
29,6 x 22,1 cm
Colección particular
p. 214

Aleksandr Ródchenko
Narkomprós, 1922
Papeles impresos cortados y pegados sobre papel
26,8 x 17,5 cm
Museo Estatal de Bellas Artes Pushkin, Departamento de Colecciones Particulares
KP-391870/MLKGR 2142

Aleksandr Ródchenko
Detective, 1922
Papeles impresos cortados y pegados, gelatinobromuro de plata sobre papel y tinta sobre papel
29,4 x 41 cm
Museo Estatal de Bellas Artes Pushkin, Departamento de Colecciones Particulares
KP-391903/MLKGR 2176
pp. 116-117

Aleksandr Ródchenko
Autorretrato, 1922
Papeles impresos cortados y pegados y elatinobromuro de plata sobre papel
18,5 x 15 cm
Colección particular
p. 245

Aleksandr Ródchenko
Tipo de una convicta, 1922
Papeles impresos cortados y pegados sobre papel
27 x 17,5 cm
Museo Estatal de Bellas Artes Pushkin, Departamento de Colecciones Particulares
KP-391869/MLKGR 2141
p. 90

Aleksandr Ródchenko
Sin título (Cambio de hitos), 1922
Papeles impresos cortados y pegados sobre papel
27 x 18 cm
Colección particular
p. 276

Aleksandr Ródchenko y Varvara Stepánova
Diseño de portada para la revista *LEF*, nº 2, 1923
Papeles impresos cortados y pegados y gelatinobromuro de plata sobre papel
20,3 x 28,8 cm
Colección particular
p. 89

Aleksandr Ródchenko
Circo, 1923
Papeles impresos cortados y pegados sobre papel
35 x 25 cm
Colección particular

Aleksandr Ródchenko
Portada de la revista *LEF*, nº 2, 1923
Impresión tipográfica
23 x 15,2 cm
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
CDB.173118 REVIIA 1
CDB.173120 REVIIB 1
pp. 127, 302

Aleksandr Ródchenko
Cubierta del libro *Sobre esto*, un poema de Vladímir Mayakovski, Moscú, 1923
Impresión tipográfica
23 x 16 cm
Archivo Lafuente
006968/000

Aleksandr Ródchenko
Portada de la revista *LEF*, nº 3, 1923
23,5 x 15,8 cm
Impresión tipográfica
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
CDB.173118 REVIIA 1
CDB.173120 REVIIB 1

Aleksandr Ródchenko
Cubierta del libro *Mayakovski sonríe, Mayakovski ríe, Mayakovski se burla* de Vladímir Mayakovski, Moscú/San Petersburgo, 1923
Impresión tipográfica
17,6 x 13 cm
Archivo Lafuente
006967/000

Aleksandr Ródchenko
Maqueta para las ilustraciones de «Sobre esto», un poema de Vladímir Mayakovski, 1923
Papeles impresos cortados y pegados y gelatinobromuro de plata sobre cartón
35,2 x 22 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
I-1108

Aleksandr Ródchenko
Maqueta para las ilustraciones de «Sobre esto», un poema de Vladímir Mayakovski, 1923
Papeles impresos cortados y pegados y gelatinobromuro de plata sobre cartón
35,2 x 22 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
I-1105

Aleksandr Ródchenko
Poemas sobre la Revolución de Vladímir Mayakovski, Moscú, Krásnaia Nov, 1923
17,5 x 13,3 cm
Archivo Lafuente
006966/000

Aleksandr Ródchenko
Varvara Stepánova posando para un cartel, 1924
Gelatinobromuro de plata sobre papel
30 x 23,8 cm
Colección particular

Aleksandr Ródchenko
Juegos en familia (de arriba abajo: Borís Shvetsov, Varvara Stepánova, María Shvetsova y Aleksandr Ródchenko), 1924
Gelatinobromuro de

plata sobre papel
34,5 x 14,7 cm
Colección particular
p. 91

Aleksandr Ródchenko
Portada de la revista
LEF, nº 1, 1924
Impresión tipográfica
22 x 14,5 cm
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
CDB.173118 REVIIA 1
CDB.173120 REVIIB 1

Aleksandr Ródchenko
Diseño de portada para la revista *LEF* (con un retrato inédito de Ósip Brik), 1924
Gelatinobromuro de plata sobre papel, gouache y lápiz
24 x 18 cm
Museo Estatal de Bellas Artes Pushkin, Departamento de Colecciones Particulares
KP-391904/MLKGR 2176
p. 138

Aleksandr Ródchenko
Portadas de la revista *Libro sobre Libros:* nº 1-2, Moscú, abril de 1924; nº 3, Moscú, mayo de 1924; nº 5-6, Moscú, junio de 1924; nº 7-8, Moscú, julio de 1924
Impresión tipográfica
25 x 17 cm c. u.
Archivo Lafuente
006987/001; 006987/002; 006987/003; 006987/004

Aleksandr Ródchenko
Cubiertas del libro *Miss Mend o Un yanqui en Petrogrado* de Jim Dollar (Marietta Shaguinian), Moscú, nº s 3, 5, 9 1924
Impresión tipográfica
18 x 12,5 cm c. u.
Archivo Lafuente
006984/001; 006984/002; 006984/003

Aleksandr Ródchenko
Cubierta del libro *Through the Russian Revolution* de Albert Rhys Williams (Nueva York, 1921), Moscú/ Leningrado, 1925
Impresión tipográfica
22 x 15 cm
Archivo Lafuente
007025/000

Aleksandr Ródchenko
Mi descubrimiento de América, Leningrado/ Moscú, 1926
Impresión tipográfica
18,5 x 14 cm
Archivo Lafuente
007144/000
p. 151

Olga Rózanova
El diablo y los creadores de palabras, San Petersburgo, 1913
Litografía
22,8 x 16,8 cm
Archivo Lafuente
006844/000

Olga Rózanova
Cubierta del libro *Te Li Le* de Alekséi Kruchónij y Velimir Jlébnikov, 1914
Hectografía
23,1 x 16 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
11109

Olga Rózanova
En la calle, 1915
Óleo sobre lienzo
101 x 77 cm
Museo-Centro de Exposiciones Slobodskói
p. 46

Olga Rózanova
Diseño de cubierta para el libro *Transracional* de Alekséi Kruchónij y Aliágrov (Roman Jakobson), 1915
Papeles cortados y pegados sobre papel
18,8 x 13,8 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
11406
p. 267

Olga Rózanova
Composición, 1915
Papeles cortados y pegados sobre papel
12,2 x 9,7 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
11632
p. 264

Olga Rózanova
Cubierta de el libro *Transracional* de Alekséi Kruchónij y Aliágrov (Roman Jakobson), 1916
Litografía
21,8 x 19,7 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
28155(5239)
p. 176

Olga Rózanova
Cubierta e ilustraciones para el libro *La guerra* de Alekséi Kruchónij, Petrogrado, 1916
Linóleo cortado
41,5 x 32,5 cm aprox. c. u.
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
10954(7); 10954(13); 10954(14); 10954(1); bf98445; 10954(11); 10954(8); 10954(12); 10954(3); 10954(5); 10954(4); 10954(6) 10954(2); 10954(10); 10954(9)
pp. 66-67

Kurt Schwitters
Lámina 2, 3, 4 y 5 de *Merz 3*, Álbum merz: *6 litografías*, 1923
Litografía
55,4 x 44,3 cm c. u.
Stedelijk Museum de Ámsterdam
A 4677(1-6)2; A 4677(1-6)3; A 4677(1-6)4; A 4677(1-6)5
p. 159

Kurt Schwitters
Portada de la revista *Merz*, nº 11, Hannover, noviembre de 1924
Impresión tipográfica
29 x 22 cm
Archivo Lafuente
005449/004

Serguéi Senkin
Ciudad, c. 1920
Papeles cortados y pegados sobre papel
70,4 x 52 cm
Galería Estatal Tretiakov, Moscú
PC-12378
p. 86

Serguéi Senkin
Construcción, 1920
Tinta, lápiz y gouache sobre papel
26,1 x 20,5 cm
Archivos Estatales Rusos de Literatura y Arte
f. 1334, op. 1, ed. jr. 896, ll. 1-2
p. 77

Serguéi Senkin
Ilustración para la revista *Joven Guardia*, Moscú, 1924
Litografía
22 x 15 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
12127 (1); 12131; 12130; 12128
pp. 93, 306

Robert Sennecke
Hannah Höch y Raoul Hausmann en la Primera Feria

Internacional Dadá, Berlín, 1920
Gelatinobromuro de plata sobre papel
Copia del 2018
Berlinische Galerie, Museo de Arte Moderno de Berlín
BG-FS 077/94.4

Serguéi Sharshun
Diseño de cartel para la exposición de Yelena Gringhof y Serguéi Sharshun, Galería Dalmau, Barcelona, 1916
Gouache y tinta sobre papel
35,7 x 28,3 cm
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat
1996.004 (Código 5019)

Serguéi Sharshun
Bibi, 1921
Tinta y lápiz sobre papel
20,9 x 26,9 cm
Centre Pompidou, París, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
AM 1981-628
p. 164

Serguéi Sharshun
Tristan Tzara, c. 1921-1922
Tinta y grafito sobre papel
12 x 8 cm
Colección Fundación MAPFRE
FM000268
p. 203

Serguéi Sharshun
Nikolái Berdiáev, c. 1921-1922
Tinta y grafito sobre papel
12 x 8 cm
Colección Fundación MAPFRE
FM000264
p. 254

Serguéi Sharshun
Retrato. Dibujo dadá, c. 1921-1922
Tinta y grafito sobre papel
12 x 8 cm
Colección Fundación MAPFRE
FM000262

Serguéi Sharshun
Autorretrato de diablo, c. 1921-1922
Tinta sobre papel
12 x 8 cm
Colección Fundación MAPFRE
FM000265
p. 141

Serguéi Sharshun
Retrato femenino, c. 1921-1922
Tinta y grafito sobre papel
12 x 8 cm
Colección Fundación MAPFRE
FM000267

Serguéi Sharshun
La fortuna danzante, 1922
Carboncillo y tinta sobre papel
100,3 x 71,2 cm
Centre Pompidou, París, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, legado del artista, 1976
AM 1976-606
p. 165

Serguéi Sharshun
Revista de cuatro páginas *Transbordador dadá*, julio de 1922
Impresión tipográfica
14,2 x 27,5 cm
Archivos Iliazd
Francia

Serguéi Sharshun
Retrato. Dibujo dadá, 1922
Tinta y grafito sobre papel
12 x 8 cm
Colección Fundación MAPFRE
FM000263

Serguéi Sharshun
Cubismo ornamental, 1922-1923
Óleo sobre lienzo
24 x 34 cm
Colección particular
pp. 162-163

Serguéi Sharshun
Contraportada de la revista *Merz*, nº 7, Hannover, noviembre de 1924
Impresión tipográfica
20,5 x 24 cm
Stedelijk Museum de Ámsterdam
1994.7.0251(1-14)05

María Siniakova
Cubierta del libro *Oi konin dan okein!* de Nikolái Aséiev, Moscú, 1916
Papeles cortados y pegados
20,2 x 16 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
28115(1261)

Yevgueni Slavinski
Imagen de la película de Nikandr Turkin *No nacido para el dinero* (David Burliuk y Vladímir Mayakovski), 1918
Gelatinobromuro de plata sobre papel
21,9 x 15,9 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
I-466
p. 234

Yevgueni Slavinski
Imagen de la película de Nikandr Turkin *No nacido para el dinero* (Vladímir Mayakovski), 1918
14,8 x 9,6 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
I-468
p. 170

Antonina Sofrónova
Diseño de cubierta para el libro *Del caballete a la máquina* de Nikolái Tarabukin, Moscú, 1923
Impresión tipográfica
23 x 15,6 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
10775

John Sraubenz
Vladímir Mayakovski y Ósip Brik, Berlín, 1923
Gelatinobromuro de plata sobre papel
10 x 14,7 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
8498
p. 300

Varvara Stepánova
Ilustración para *Gly-Gly* de Alekséi Kruchónij, 1918
Papeles cortados y pegados y tinta sobre papel
15,5 x 11 cm
Colección particular
p. 246

Varvara Stepánova
Ilustración para *Gly-Gly* de Alekséi Kruchónij, 1918
Tinta sobre papel
15,5 x 11 cm
Colección particular
p. 247

Varvara Stepánova
Ilustración para *Gly-Gly* de Alekséi Kruchónij, 1918
Tinta sobre papel
15,5 x 11 cm
Colección particular

Varvara Stepánova
Ilustración para *Rtny jomle. Poesía no*

objetiva de Varvara Stepánova, 1918
Gouache sobre papel
23,3 x 18,5 cm
Colección particular

Varvara Stepánova
Cubierta de *Rtny jomle. Poesía no objetiva* de Varvara Stepánova, 1918
Gouache sobre papel
23,3 x 17,8 cm
Colección particular
p. 280

Varvara Stepánova
Ilustración para *Zigra ar* de Varvara Stepánova, 1918
Gouache sobre papel
23,5 x 18 cm
Museo Estatal de Bellas Artes Pushkin, Departamento de Colecciones Particulares
KP-391788/MLKGR 2060

Varvara Stepánova
Gaust chaba, 1919
Papeles cortados y pegados sobre periódico
27,5 x 17 cm
Colección particular

Varvara Stepánova
Gaust chaba, 1919
Papeles cortados y pegados sobre periódico
27,5 x 17 cm
Colección particular

Varvara Stepánova
Poemas no objetivos, 1919
Lápiz de color y texto sobre papel
23 x 18,4 cm
Colección particular

Varvara Stepánova
Poemas no objetivos, 1919
Lápiz de color y texto sobre papel
23 x 18,4 cm
Colección particular

Varvara Stepánova
Torso, 1920
Tinta sobre papel
29 x 22 cm
Colección particular
p. 103

Varvara Stepánova
Figura, 1921
Tinta sobre papel
43 x 30,5 cm
Colección particular
p. 102

Varvara Stepánova
Portada de la revista *Cine-foto*, nº 2, 1922
Impresión tipográfica
29,6 x 22,1 cm
Colección particular
p. 218

Varvara Stepánova
Diseños de vestuario para la obra de teatro *La muerte de Tarelkin* de Aleksandr Sujovó-Kobylin para el Teatro Meyerhold, 1922
Lápiz de color y gouache sobre papel
36 x 44,5 cm
37 x 45,8 cm
Colección particular
p. 119

Varvara Stepánova
Charles Chaplin haciendo la voltereta, 1922
Tinta y lápiz sobre papel
15,8 x 12,9 cm
Colección particular
p. 221

Varvara Stepánova
Portada de la revista *Cine-foto*, nº 3, 1922
Impresión tipográfica
29,5 x 22 cm
Museo Estatal de Bellas Artes Pushkin, Departamento de Colecciones Particulares
KP-391647/MLKGR P 27
p. 207

Varvara Stepánova
Diseño de atrezo para *Una tarde de libro* de Vitali Zhemchuzhny (los héroes de los libros viejos), 1924
Gelatinobromuro de plata sobre papel
23,4 x 17,5 cm
Colección particular

Varvara Stepánova
Cartel de *Una tarde de libro* de Vitali Zhemchuzhny, 1924
Gelatinobromuro de plata sobre papel
16 x 12,5 cm
Colección particular

Varvara Stepánova
Diseño de atrezo para *Una tarde de libro* de Vitali Zhemchuzhny (diablillos rojos desarman a Aleksandr Kérenski), 1924
Gelatinobromuro de plata sobre papel
18 x 24 cm
Colección particular
p. 119

Vladímir Tatlin
Relieve pictórico, c. 1914
Cuero y metal sobre madera
63 x 53 cm
Galería Estatal Tretiakov, Moscú
Zh-1295
p. 58

Vladímir Tatlin
Portada del opúsculo *Vladímir Evgráfovich Tatlin*, 1915
Impresión tipográfica
31 x 24,5 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
10776

Vladímir Tatlin
Relieve de esquina complejo, 1915
Reconstrucción de Martin Chalk, 1982
Pintura, hierro, aluminio y zinc
78,8 x 152,4 x 76,2 cm
Annely Juda Fine Arts, Londres
MC0082W

Vladímir Tatlin
Relieve pictórico (en la exposición *Los artistas de Moscú a las víctimas de la guerra*), 1915
Gelatinobromuro de plata sobre papel
24,3 x 18 cm
Archivos Estatales Rusos de Literatura y Arte
f. 998, op. 1, ed. jr. 3623, l. 2

Vladímir Tatlin
Contrarrelieve, 1915
Gelatinobromuro de plata sobre papel
15,5 x 11 cm
Archivos Estatales Rusos de Literatura y Arte
f. 998, op. 1, ed. jr. 3623, ll. 8-9

Vladímir Tatlin
Cubierta del libro *Monumento a la Tercera Internacional* de Nikolái Punin, 1920
28 x 21,9 cm
Impresión tipográfica
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
RESERVA 2714
p. 270

Vladímir Tatlin
Construcción de la maqueta del *Monumento a la Tercera Internacional* de Tatlin (de izquierda a derecha: Iósif Meerzon, Tevel Shapiro y Tatlin), 1920
Gelatinobromuro de plata sobre papel
14,9 x 10,2 cm
Museo Estatal de Arte

Contemporáneo-
Colección Costakis
CDA-0233
p. 78

Vladímir Tatlin
Construcción de la maqueta del *Monumento a la Tercera Internacional* de Tatlin (de izquierda a derecha: Sofía Dymshits-Tolstaia, Tatlin, Tevel Shapiro e Iósif Meerzon), 1920
Gelatinobromuro de plata sobre papel
9,8 x 13,3 cm
Museo Estatal de Arte Contemporáneo-Colección Costakis
CDA-0234

Vladímir Tatlin
Escenografía para *Zanguezi* de Velimir Jlébnikov, Museo de Cultura Material, Leningrado, 1923
Gelatinobromuro de plata sobre papel
18 x 13,2 cm
Archivos Estatales Rusos de Literatura y Arte
f. 3070, op. 1, ed. jr. 1615, l. 1
p. 68

Solomón Telingáter
Diseño de cubierta para el libro *Zudo* de Alekséi Kruchónij, 1922
Acuarela y tinta sobre papel
21,5 x 30,5 cm
Archivos Estatales Rusos de Literatura y Arte
f. 1334, op. 1, ed. jr. 1318, ll. 1-2

Ígor Teréntiev
Diseño de cubierta para el libro *La obesidad de las rosas* de Alekséi Kruchónij, Tiflis, 1918
Impresión tipográfica
20 x 14,7 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
28155(5236)

Ígor Teréntiev
Tres arzobispos (Alekséi Kruchónij, Iliá Zdanévich e Ígor Teréntiev), 1919
Tinta sobre papel
22,4 x 27 cm
Archivos Estatales Rusos de Literatura y Arte
f. 1334, op. 1, ed. jr. 288, ll. 66-70, 70a
p. 182

Ígor Teréntiev
Cubierta del libro *Los querubines silban* de Ígor Teréntiev, 1919
Impresión tipográfica
25 x 18 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
28155(3787)

Ígor Teréntiev (cubierta) y Kiril Zdanévich (ilustraciones)
17 armas inútiles de Ígor Teréntiev, 1919
Impresión tipográfica
17 x 13,5 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
28155(3788)

Ígor Teréntiev
Cubierta del libro *Tratado sobre la obscenidad total* de Ígor Teréntiev, Tiflis, 1919-1920
Impresión tipográfica
21,9 x 17 cm
Archivo Lafuente
006907/000

Ígor Teréntiev
Autorretrato, c. 1920
Acuarela, tinta y lápiz sobre papel
50,5 x 35 cm
Colección Ildar Galéiev
p. 186

Ígor Teréntiev
Sin título, 1923
Papeles cortados y pegados, lápiz y lápiz de cera sobre papel
35 x 21,4 cm
Colección Ildar Galéiev
p. 187

Ígor Teréntiev
Cubierta del libro *Zudo* de Alekséi Kruchónij, c. 1923
Papeles cortados y pegados sobre papel rayado
33,2 x 20,5 cm
Colección Ildar Galéiev

Tristan Tzara
Carta a Iliá Zdanévich en papel estampado «Movement Dada», 17 de febrero de 1922
Tinta sobre papel
20,9 x 27,3 cm
Colección particular, Francia
p. 147

Tristan Tzara
Sobre de una carta a Iliá Zdanévich, 1924
Tinta sobre papel
14,4 x 11,5 cm
Archivos Iliazd Francia
218
p. 147

Tristan Tzara
Carta a Iliá Zdanévich, 1924
Tinta sobre papel
13,4 x 21,1 cm
Archivos Iliazd Francia

Tristan Tzara
Siete manifiestos dadá (autografiados por Tzara para Iliá Zdanévich en noviembre de 1924: «Para Iliá Zdanévich, con toda la simpatía de Tristan Tzaranov»), París, 1924
Impresión tipográfica
19 x 15,5 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
10690

Tristan Tzara
Sin título, mayo de 1931
Tinta sobre cartón
24,5 x 31,5 cm
Colección particular, Francia
p. 171

Nadezhda Udaltsova
Figura roja, 1919
Óleo sobre lienzo
70 x 70 cm
Reserva Estatal Arquitectónica y Museo de Arte de Rostov-Iaroslavl, con la colaboración del Museo Estatal y Centro de Exposiciones ROSIZO
Zh-136
p. 100

Siguizmund Valishevski
Sin título (Iliá Zdanévich instruyendo a burros), 1915
Tinta sobre papel
19 x 23,5 cm
Colección particular, Francia
p. 26

Dziga Vértov
Cine-verdad, nº 14, 1923
Película de 35 mm transferida a DVD, b/n, sin sonido, 14'
(extracto 6' 57")
Fundación de Cine de la Federación Rusa

Dziga Vértov
Cine-verdad, nº 21 (dedicado a Lenin), 1925
Película de 35 mm transferida a DVD, b/n, sin sonido, 23'
Lobster Films

Valentín Yustitski
Construcción pictórica con alambre, comienzo de la década de 1920
Óleo y alambre sobre lienzo
70 x 62 cm
Museo Estatal de Arte de Sarátov en honor a A. N. Radíschev, con la colaboración del Museo Estatal y Centro de Exposiciones ROSIZO
SGJMKP-11677 BZh-105
p. 113

David Zagoskin
Construcción, 1921-1922
Óleo sobre lienzo montado en un tablero y collage de discos
60 x 48 cm
Museo Estatal de Arte de Sarátov en honor a A. N. Radíschev, con la colaboración del Museo Estatal y Centro de Exposiciones ROSIZO
SGJMKP-1097 BZh-106
p. 112

Iliá Zdanévich
Volante indecente, c. 1917
Impresión tipográfica
15,5 x 24 cm
Colección particular, Francia

Iliá Zdanévich
Volante indecente, c. 1917
Impresión tipográfica
13,5 x 21 cm
Colección particular, Francia

Iliá Zdanévich
Cubierta del libro *Hecho* de Ígor Teréntiev, Tiflis, 1919
Impresión tipográfica
17,4 x 14 cm
Archivo Lafuente
006906/000
p. 184

Iliá Zdanévich
Cubierta del libro *Isla de Pascua* de Iliá Zdanévich, Tiflis, 1919
Impresión tipográfica
21,2 x 17,5 cm
Archivo Lafuente
006909/000

Iliá Zdanévich
Cartel de una performance de Kruchónij, Zdanévich y Teréntiev en Boryomi (Georgia), 1919
Impresión tipográfica
106 x 69,5 cm
Colección particular, Francia
p. 282

Iliá Zdanévich
Cartel de la conferencia de Iliá Zdanévich *Nuevas escuelas de poesía rusa*, 1921
Impresión tipográfica
20,4 x 15,4 cm
Archivos Iliazd
Francia
p. 148

Iliá Zdanévich
Octavilla de la conferencia de Iliá Zdanévich en el café Caméléon, París, 16 de abril de 1922
Impresión tipográfica
14,6 x 22 cm
Colección particular, Francia

Iliá Zdanévich
Portada de la revista *Le Cœur à barbe*, nº 1, París, abril de 1922
Impresión tipográfica
22,5 x 14,1 cm
Archivo Lafuente
005686/000

Iliá Zdanévich
Cartel de la conferencia de Iliá Zdanévich *41º*, París, 12 de mayo de 1922
Litografía
53,4 x 44 cm
Museo Estatal Mayakovski, Moscú
10934
p. 199

Iliá Zdanévich
Diseño de cartel para una conferencia sobre la vanguardia rusa, 28 de noviembre de 1922
Acuarela sobre papel
26,5 x 20,5 cm
Colección particular, Francia

Iliá Zdanévich (diseño) y Serguéi Rómov (edición)
Portada de *Golpe*, febrero de 1922
Impresión offset
16 x 24,6 cm
Archivos Iliazd
Francia

Iliá Zdanévich
Diseño de cartel para una conferencia sobre la vanguardia rusa, 28 de noviembre de 1922
Tinta sobre papel
32 x 25 cm
Colección particular, Francia
p. 148

Iliá Zdanévich
Cartel de la conferencia de Iliá Zdanévich *Berlín y su chapuza*, 1923
Escrito a mano
50,2 x 32,5 cm
Colección particular, Francia
Nº inv.: 16

Iliá Zdanévich
Programa del *Baile transracional*, París, febrero de 1923
Impresión tipográfica
17,5 cm diám.
Colección particular, Francia

Iliá Zdanévich
Cartel del *Baile transracional*, 1923
Impresión tipográfica
31,5 x 16 cm
Colección particular, Francia
p. 195

Iliá Zdanévich
Octavilla de la velada del Corazón Barbudo, 1923
Impresión tipográfica
26 x 20,3 cm
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat
1995.136 (Código 3984)
p. 149

Kiril Zdanévich
Composición, 1916
Tinta sobre papel
22,5 x 18,2 cm
Archivos Estatales Rusos de Literatura y Arte
f. 1334, op. 1, ed. jr. 482, l. 1
p. 25

Kiril Zdanévich
Cubierta e ilustraciones para el libro *Aprende del artista* de Alekséi Kruchónij, Tiflis, 1917
Litografía
23,8 x 19,2 cm
Archivo Lafuente
006656/000
p. 185

Kiril Zdanévich y Siguizmund Valishevski
Cubierta del libro *Aprende del artista* de Alekséi Kruchónij, Tiflis, 1917
Litografía

22,5 x 18 cm
Museo Estatal
Mayakovski, Moscú
33345(1)

Kiril Zdanévich
Cubierta e
ilustraciones para
el libro *Registro de
ternura. La vida de
Iliá Zdanévich* de Ígor
Teréntiev, Tiflis, 1919
Impresión tipográfica
13,8 x 15,2 cm
Museo Estatal
Mayakovski, Moscú
28155(3790)

Kiril Zdanévich
Cubierta del libro *A.
Kruchónij el magnífico*
de Ígor Teréntiev, 1919
Impresión tipográfica
21 x 17 cm
Museo Literario
Estatal Ruso Vladímir
Dahl
GLM KP 50858/2831
p. 185

Kiril Zdanévich
Sin título, 1922
Tinta sobre papel
21,2 x 156 cm
Archivos Estatales
Rusos de Literatura
y Arte
f. 2563, op. 1, ed. jr.
113, l. 1

Kiril Zdanévich y
Grupo H2SO4
Portada de la revista
Literatura y lo Demás,
nº 1, Tiflis, 1924
Papeles cortados y
pegados sobre papel
21,6 x 17,2 cm
Archivo Lafuente
007318/000
p. 192

Kiril Zdanévich
Alekséi Kruchónij, s. f.
Tinta y lápiz sobre
papel
28,3 x 21,5 cm
Archivos Estatales
Rusos de Literatura
y Arte
f. 1334, op. 1, ed. jr.
1085, l. 178

OTRAS OBRAS REPRODUCIDAS EN EL CATÁLOGO

Anónimo
Mijaíl Lariónov, 1913
Gelatinobromuro de
plata sobre papel
14 x 9,7 cm
Museo Literario
Estatal Ruso Vladímir
Dahl
p. 34

Anónimo
Vista del panel
propagandístico de El
Lisitzki «Las mesas de
trabajo de las fábricas
te esperan» delante de
una fábrica de Vítebsk,
1920
Copia del 2018
30 x 32,8 cm
Biblioteca Estatal Rusa
p. 77

Anónimo
Congreso de
Constructivistas y
Dadaístas, Weimar,
septiembre de 1922
Participantes: al fondo
a la izquierda: Max
Burchartz (con su hijo
a hombros); última fila,
de izquierda a derecha:
Lucia Moholy-Nagy,
Alfred Kémény, László
Moholy-Nagy; tercera
fila por encima del
cartel, El Lisitzki
(gorra a cuadros);
segunda fila: Nelly
van Doesburg, Theo
van Doesburg (con
cartel en el sombrero),
Tristan Tzara (con
guantes y esposas),
Werner Graeff (con
bastón) y Hans Arp
(en el suelo)
Gelatinobromuro de
plata sobre papel
Copia del 2018
Bauhaus-Archiv Berlín
Nº inv. 7599
p. 136

Kazimir Malévich
*Composición con la
Mona Lisa* (Eclipse
parcial), c. 1914-1915
Óleo, collage y lápiz
sobre lienzo
62 x 49, 3 cm
Museo Estatal Ruso,
San Petersburgo
p. 54

Iván Puni (álbum)
Tristan Tzara
(izquierda) con dos
desconocidos, c. 1922
Gelatinobromuro de
plata sobre papel
Bibliothèque nationale
de France
p. 202

Iván Puni (álbum)
Víktor Shklovski,
Kseniya Boguslávskaia,
Ivan Puni y dos
desconocidos, c. 1922
Gelatinobromuro de
plata sobre papel
Bibliothèque nationale
de France
p. 137

Man Ray
Una alianza dadá
(fila superior, de
izquierda a derecha:
Paul Chadourne,
Tristan Tzara, Philippe
Soupault y Serguéi
Sharshun; fila inferior,
de izquierda a derecha:
Paul Éluard, Jacques
Rigaut, Mick Soupault
y Georges Ribemont-
Dessaignes), París,
noviembre de 1921
Gelatinobromuro de
plata sobre papel
Copia del 2018
Centre Pompidou,
París, Musée national
d'art moderne / Centre
de création industrielle
AM 1987-883
p. 140

John Schiff
*Las fuerzas de
la primavera* de
David Burliuk, 1922
[desaparecida] de la
colección particular de
Katherine S. Dreier,
c. 1945-1946
Fotografía en blanco
y negro
Yale University
Art Gallery.
Aquisición, Director's
Discretionary Funds
p. 153

John Schiff
El ojo de Dios de David
Burliuk, 1923-1925 de
la colección particular
de Katherine S. Dreier,
c. 1945-1946
Fotografía en blanco
y negro
Yale University
Art Gallery.
Aquisición, Director's
Discretionary Funds
p. 155

Este libro se publica con motivo de la exposición *Dadá ruso 1914-1918* organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desde el 6 de junio al 22 de octubre de 2018.

EXPOSICIÓN

Comisaria
Margarita Tupitsyn

MNCARS

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

Coordinación de la exposición
Sofía Cuadrado
Leticia Sastre

Gestión
Natalia Guaza

Apoyo a la gestión
María Inés Álvarez

Registro
Clara Berástegui
Raquel Esteban
Iliana Naranjo
David Ruiz

Restauración
Eugenia Gimeno (Restauradora responsable)
Blanca Guerra
Pilar Hernández
Mikel Rotaeche
Juan Antonio Sáez
Juan Sánchez

Diseño
Estudio María Fraile

Montaje
SIT. Proyectos, diseño y conservación S.L.

Audiovisuales
Zenit Audio S.L.U

Transporte
Tti (Grupo Bovis)

Seguros
Garantía del Estado, Ingosstrakh, Poolsegur

Traductora de la documentación para los préstamos
Elena Kizima

CATÁLOGO

Catálogo editado por Margarita Tupitsyn y el departamento de Actividades Editoriales del MNCARS

Jefa de Actividades Editoriales
Alicia Pinteño

Coordinación editorial
Mafalda Rodríguez
Teresa Ochoa de Zabalegui

Traducciones
Del inglés al español
Carlos Mayor
Asesora de las transliteraciones del ruso
Marta Sánchez-Nieves

Edición y corrección de textos
Ana Jiménez
Marta Alonso-Buenaposada
Carolina García Romeu
Mercedes Pineda

Documentación gráfica
Alexia Oviedo

Diseño gráfico
tipos móviles

Gestión de la producción
Julio López

Fotomecáncia
La Troupe

Impresión
Brizzolis, arte en gráficas

Encuadernación
Ramos

ISBN: 978-84-8026-572-0
NIPO: 036-17-038-7
D.L.: M-13382-2018

Catálogo de publicaciones oficiales
http://publicacionesoficiales.boe.es

Distribución y venta
https://sede.educacion.gob.es/publiventa/

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Archives Iliazd France: 21, 147, 148, 166, 182, 258.

Archivo de Cine de Moscú: 2, 3.

Archivo Estatal Central-Museo de Literatura y Arte de Ucrania: 73, 93, 118.

Archivos Estatales Rusos de Literatura y Arte (RGALI): 25, 68, 75, 77, 107, 125, 133, 154, 160, 178, 182, 208, 214, 255, 268, 288.

Archivo Lafuente: 21, 29, 39, 94, 133, 136, 142, 151, 174, 178, 184, 192, 195, 290.

Archivo A. Rodchenko y Stepnova: 53, 89, 91, 119, 218, 221, 244, 245, 246, 247.

Biblioteca Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Fotos: Joaquín Cortés y Román Lores: 94, 127, 270, 302, 305.

Bibliothèque nationale de France : 137, 202.

Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais: 140, 142, 315 / Fotos Georges Meguerditchian: 52, 141, 164, 165 / Fotos Guy Carrard: 152 / Foto Philippe Migeat: 59 / Foto Jacqueline Hyde: 47.

Colección de François Mairé : 21, 24, 148, 149, 258. Fotos Gerard Dufresne: 26, 147, 166.

Colección de Margarita Tupitsyn: 70, 72, 81, 84, 91, 96, 97, 102, 130.

Colección Fundación MAPFRE. Fotos Fernando Maquieira: 141, 203, 254.

Galería Estatal Tretiakov, Moscú: 58, 86, 105, 110, 120, 121.

Galería Galeyev : 186, 187.

IVAM, Institut Valencià d'Art Modern: 125.

Lorenzelli Arte, Milán. Foto: Andrea Lazzari 111.

Museo-Centro de Exposiciones Slobodskói: 46.

Museo de Arte de Nizhni Taguil, con la colaboración del Museo Estatal y Centro de Exposiciones ROSIZO: 50, 114.

Museo de Arte de Viatka en honor a V. M. y A. M. Vasnetsov, con la colaboración del Museo Estatal y Centro de Exposiciones ROSIZO: 101, 115.

Museo de Arte Regional de Krasnodar en honor a F. A. Kovalenko, con la colaboración del Museo Estatal y Centro de Exposiciones ROSIZO: 56.

Museo de Arte Regional de Samara, con la colaboración del Museo Estatal y Centro de Exposiciones ROSIZO: 51.

Museo Estatal de Arte Contemporáneo-Colección Costakis, Tesalónica: 35-36, 49, 55, 74, 79, 81, 90, 104,105, 108-109, 161, 176.

Museo Estatal de Arte de Astracán en honor a P. M. Dogadina, con la colaboración del Museo Estatal y Centro de Exposiciones ROSIZO: 48.

Museo Estatal de Arte de Sarátov en honor a A. N. Radíschev, con la colaboración del Museo Estatal y Centro de Exposiciones ROSIZO: 57, 112, 113.

Museo Estatal de Bellas Artes Pushkin, Departamento de Colecciones Particulares: 90, 116,117, 138, 207.

Museo Estatal Mayakovski, Moscú: 10, 31, 39, 63, 64, 65, 66, 67, 82, 99, 122, 126, 128, 131, 144, 151, 160, 166, 168, 169, 173, 176, 191, 227, 231, 262, 264, 267, 284, 296, 311.

Museo Estatal Ruso, San Petersburgo: 54.

Museo Literario Estatal Ruso Vladímir Dahl: 25, 27, 30, 32, 33, 34, 44, 98, 184, 237.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Fotos Joaquín Cortés y Román Lores: 166, 167.

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid: 127.

Reserva Estatal Arquitectónica y Museo de Arte de Rostov-Iaroslavl, con la colaboración del Museo Estatal y Centro de Exposiciones ROSIZO: 100

Stedelijk Museum, Ámsterdam: 32, 41, 43, 45, 52, 55, 63, 106, 157, 158, 159, 178.

Yale University Art Gallery. Foto John Schiff: 153, 155.

AGRADECIMIENTOS

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desea expresar su más sincero agradecimiento a la comisaria de la exposición, Margarita Tupitsyn, por su ayuda y dedicación al proyecto.

Nuestra más sincera gratitud también para todas las instituciones y entidades sin cuya generosa colaboración esta exposición y este catálogo no hubieran sido posibles:

Annely Juda Fine Arts ◆ Archives Iliazd, Francia ◆ Archivo Estatal Central-Museo de Literatura y Arte de Ucrania ◆ Archivo Estatal Ruso de Cine Documental y Fotografía ◆ Archivos Estatales Rusos de Literatura y Arte (RGALI) ◆ Archivo Lafuente ◆ Bauhaus Archiv Museum für Gestaltung ◆ Berlinische Galerie, Berlín ◆ California Institute of The Arts ◆ Centre Pompidou, Paris. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle ◆ Colección Fundación Mapfre, Madrid ◆ D. G. de Bellas Artes y Patrimonio Cultural (MECD) ◆ Conservatorio Tchaikovsky, Moscú ◆ Embajada de la Federación Rusa en Madrid ◆ Francis M. Naumann Fine Art, Nueva York ◆ Fundación Nacional de Cine de la Federación Rusa ◆ Galería Estatal Tretiakov, Moscú ◆ IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat Valenciana ◆ Los Angeles County Museum, Los Angeles ◆ Man Ray Trust ◆ Museo-Centro de Exposiciones Slobodskói ◆ Museo de Arte de Nizhni Taguil ◆ Museo de Arte de Viatka en honor a V. M. y A. M. Vasnetsov ◆ Museo de Arte Moderno de Moscú ◆ Museo de Arte Regional de Krasnodar en honor a F. A. Kovalenko ◆ Museo Estatal Central de Cine ◆ Museo Estatal de Arte Contemporáneo-Colección Costakis, Tesalónica ◆ Museo Estatal de Arte de Astracán en honor a P. M. Dogadina ◆ Museo Estatal de Arte de Sarátov en honor a A. N. Radíschev ◆ Museo Estatal de Bellas Artes Pushkin, Departamento de Colecciones Particulares ◆ Museo Estatal Mayakovski, Moscú ◆ Museo Estatal y Centro de Exposiciones ROSIZO, Moscú ◆ Museo Literario Estatal Ruso Vladímir Dahl, Moscú ◆ Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid ◆ Reserva Estatal Arquitectónica y Museo de Arte de Rostov-Iaroslavl ◆ Sotheby's, Londres ◆ Stedelijk Museum, Ámsterdam ◆ The MIT Press, Cambridge ◆ The Museum of Modern Art, Nueva York

Y a todas aquellas personas que han apoyado especialmente el proyecto: ◆ Larisa Alekseeva ◆ Anna Ashkinazi ◆ Erika Babatz ◆ Reto Balmettler ◆ Robert Benedetti ◆ Yanina Beloshapkina ◆ Kathy Carbone ◆ Roger Conover ◆ Pilar Corchado ◆ Emily Cushman ◆ Ildar Galeyev ◆ Paul Galloway ◆ Elena Gasparova ◆ Régis Gayraud ◆ Margarita Godina ◆ Alejandro Ituarte Climent ◆ Larissa Ivanova ◆ Dmitry Karpov ◆ Ekaterina Khokhlova ◆ Tanja Keppler ◆ Aleksandr Lavrentiev ◆ Matteo Lorenzelli ◆ François Mairé ◆ Miguel Molina ◆ Erik Nurgaleev ◆ José Luis Rodríguez Muñoz ◆ Julia Sadovnikova ◆ Piper Severance ◆ Vladimir Tsarenkov

Así como a aquellos que han preferido permanecer en el anonimato

Colabora:



Con el apoyo de Abertis

Este LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN MADRID, EN MAYO DE 2018





узнец
Батрак
Швея
Плотник
Эскимос-охотник
Эскимос-рыбо





MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

